Всесоюзная библиотека

КІНЕМАТОГРАФІЯ УКРАЇНИ ПОВИННА ПЕРЕБОРОТИ ГЛИБОКІ ПРОРИВИ!

Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

КИНО

19 № (611)

22 АПРЕЛЯ 1934

ЦЕНА 20 к.

ШЕСТИДНЕВНАЯ ГАЗЕТА

ОРГАН ГЛАВНОГО УПРАВЛЕНИЯ КИНО-ФОТОПРОМЫШЛЕННОСТИ ПРИ СНК СССР И ЦЕНТРАЛЬНОГО КОМИТЕТА СОЮЗА РАБИС

ПЕРЕЛОМА ЕЩЕ НЕТ

Киевская фабрика — в глубоком прорыве.

Нет ни одной отрасли работы фабрики, где бы не чувствовался этот переходящий всякие границы прорыв. Даже изобретательская работа инженера Никитина, которая сама по себе является большим достижением, в условиях Киевской фабрики не дает тех результатов, которые она может дать.

Производство прошлого года закончено с убытком в три миллиона рублей. Таких убытков не имеет ни одна фабрика Советского союза. Точно так же ни одна кинофабрика не имеет такого количества брака, как Киевская фабрика.

Наряду с элементами нацдемовщины, которая наложила свою печать на идейно-политическое содержание картин, Киевская фабрика отстала от многих фабрик в отношении художественного качества.

Нигде так долго не задерживалась знаменитая «агитпропфильма», как на Киевской фабрике.

Схема, штамп, отсутствие художественных образов — наиболее характерны для картин Киевской фабрики. Здесь еще существуют доморощенные теоретики агитпропкартин, повторяющие сутырнинские зады с опозданием на три года. Бессюжетность и схему, примитивизм и скуку они пытаются поднять на «принципиальную высоту», оправдывая антихудожественность «идейностью» картин.

Напрасный труд: никакая идея не может пробиться к сознанию зрителя через схему и скуку.

И вот этакие художественные перлы стоят сотни тысяч рублей.

До какой безответственности надо дойти, чтобы сделать перерасход в 600 тысяч рублей в такой картине, как «Молодость». Только чувство полной безнаказанности позволило режиссеру Лукову и руководству фабрики так безобразно расходовать деньги.

Луков догонял Роома в отношении перерасходов, значительно уступая ему в своем режиссерском качестве.

Ни одна фабрика Советского союза так не бедна творческой жизнью, творческой атмосферой, как Киевская. АРРК никогда не работала, и у творческих работников нет малейших признаков создания этой атмосферы. Нет творческих коллективов, творческого соревнования. На фабрике кустарничают разобщенные единоличники-индивидуалисты, которые не растут от картины к картине.

И в этом основная беда Киевской фабрики и первопричина всех ее прорывов.

Первый квартал 1934 г. не дал перелома. Прорыв продолжается.

Позорное отставание, глубокие прорывы должны быть преодолены.

Может ли Киевская фабрика сделать это собственными силами?

Да, может. Для этого необходимо только преодолеть собственную инерцию.

Отдельные товарищи видят спасение Киевской фабрики в переброске квалифицированных режиссеров с других фабрик Союза. Никакой приезжий режиссер не вывезет фабрики из прорыва, хотя такая переброска и нужна. Фабрика и трест могут и должны мобилизовать все свои силы для того, чтобы смыть позор с Киевской фабрики. Партийная организация, профсоюзная общественность обязаны вместе с руководством, помогая руководству, взяться за перестройку работы.

Времени осталось мало. первый квартал прошел, а утвержденных сценариев нет, за исключением «Солнечной новеллы».

Срочно за работу! Перелом должен быть достигнут!

Киев стал столицей советской Украины, и Киевская фабрика должна стать предприятием, производящим высокохудожественные картины.

Киевская фабрика должна стать образцовой фабрикой советской Украины.

тов. Шафран И ПЛЕНКА НА МАТЕРИКЕ

Управляющий трестом Союзкинохроники т. Иосилевич и директор Московской фабрики т. Погодов получили телеграмму из Уэллена от оператора-челюскинца Аркадия Шафрана: «С аппаратурой и пленкой нахожусь на берегу. Шафран».

Необычайная загрузка Уэлленской радиостанции дала возможность т. Шафрану сообщить только эту короткую и радостную весть. Трест ожидает в ближайшие дни более подробной информации о с'емках Шафрана на льдине.

Тов. Шафран продолжает снимать завершение спасательных операций.

УТВЕРЖДЕНЫ И ПУСКАЮТСЯ В ПРОИЗВОДСТВО

«Аэроград» — звуковой сценарий. Автор-режиссер — **Довженко.** Постановка осуществляется Московским кинокомбинатом совместно с трестом Украинфильм.

«Памир» — немой сценарий. Сценарист **Недоброво.** Режиссеры — **Минкин и Сорохтин.** Группа вступила в подготовительный период и в мае выезжает в экспедицию на Памир.

«Мост на Ингуре» — сценарий — Гугукава. Режиссер — **Цуцунава.** Производство треста Госкинпром.

«Кража зрения» — звуковой сценарий. Авторы — **Л. Кассиль, Л. Кулешов, Л. Оболенский.** Режиссер — **Кулешов.** Производство а/о Межрабпомфильм.

ВЫПУСКАЮТСЯ В ПРОКАТ

Звуковая художественная фильма **«Восстание рыбаков»**, режиссер — **Эрвин Пискатор.** Сценарист — **Греббнер. Оператор — Кириллов** и **Ермолов.** Звукооператор — **Горнштейн.** Производство а/о Межрабпомфильм.

Немая художественная фильма **«Приданое Жужуны».** Автор-режиссер — **Палавандишвили.** Производство треста Госкинпром Грузии.

ТАКОВЫ ФАКТЫ

В 1925 г. в Киеве началась постройка новой гигантской кинофабрики, рассчитанной на выпуск пяти-шести десятков полнометражных фильм в год.

Кинофабрика закончена строительством в 1928 г. Ее территория занимает около 40 га. Часть этой площади занимает фотофабрика, часть оставлена для натурных с'емок, т. е. построено декоративное село, разные строения и т. д. С'емочный павильон имеет в длину 106 м и в ширину 32. По обоим концам главного павильона построены два больших корпуса — художественный цех и копирфабрика. Длинный коридор соединяет оба корпуса; вдоль этого коридора расположены — электростанция, топательное, осветительный, механический, столярный цехи и пожарное депо. Кроме главного корпуса, на территории фабрики есть отдельные дома: столовая, сейф, гараж и 4-этажный жилой дом. Общая кубатура всех строений составляет 170.940 кв. м. Кинофабрика построена по проекту архитектора профессора В. Н. Рыкова и представляет собой по определению заграничных специалистов, одну из наиболее удачно построенных кинофабрик в Европе. В СССР Киевская кинофабрика занимает второе место после фабрики на Потылихе в Москве.

В главном с'емочном павильоне Киевской фабрики установлено 70 электрических лебедок для осветительной аппаратуры. Электроподстанция фабрики обеспечивает как переменный, так и постоянный токи. Под полом главного с'емочного павильона устроено два бассейна емкостью: один на 6 тыс., а другой на 3 тыс. ведер воды. Копировальная фабрика оборудована шестью копировальными машинами и двумя машинами для выявления позитивов.

Лаборатория рассчитана на обработку от 40 до 50 тысяч метров пленки в сутки.

На кинофабрике есть специальный микрокабинет, в котором приспособлена аппаратура доктора Командона по системе «Дебри». Таких микрокабинетов есть во всем мире только 4. На фабрике имеется несколько исследовательских лабораторий. Первая — по усовершенствованию звуковой аппаратуры. Вторая—сенситометрический кабинет. В настоящее время организуется ряд исследовательских лабораторий в области цветного кино, новейших методов с'емки (способы Шюфтана и транспарантные с'емки). На фабрике имеется еще мультипликационный цех.

500 рабочих и служащих обслуживают всю эту гигантскую машину.

Рассчитан этот гигант на выпуск 50—60 полнометражных фильм в год.

И действительно, в первое время фабрика их выпускала. **За пять лет** выпустила она как раз 50—60 художественных фильм и таким образом покрыла свою годовую производительность. Только среди этих фильм было очень мало хороших. А остальные — плохие, скучные серые, схематичные, отмеченные агитпроповщиной.

В 1933 же году работала фабрика на полный ход. Прожектора жужжали в ателье и днем и вечером. Вертелись ручки с'емочных аппаратов, строились и разбирались декорации, режиссеры, инженеры кинофабрики спорили из-за места и очереди на павильон. И в результате напряженнейшей годовой работы **не выпустили на экран ни одной фильмы.** Почти вся продукция оказалась браком и легла на полку. Расходы же фабрики за 1933 г. выразились в скромной цифре в 5 млн. рублей.

Наступил первый квартал 1934 года. Фабрика опять «работает» полным ходом. Только сценариев во время не заготовили. Сценарии есть, —говорит фабрика.—один, очень хороший, несколько неплохих, только всех их переделать и доработать еще надо, а в таком виде пускать в производство нельзя. Не годятся.

И стоит пустой павильон, и работает киногигант на холостом ходу, не пустив за квартал в производство ни одной новой фильмы. Тем не менее фабрика успела истратить уже 1.145 тыс. рублей.

Огромная фабрика, хорошо оборудованная машинами и станками, которые вертятся, со штатом в 500 человек, которые ежедневно являются в точно установленное время, с инженерно-техническим персоналом — режиссерами, операторами, работает на полном ходу. С'едает все полагающиеся ей по бюджету средства и не выпускает никакой продукции.

Таковы факты.

А. САВЧУК

НА БОРЬБУ С ПРОРЫВОМ

Успехи, которых достигла партия и советская власть на фронте хозяйственного и национально-культурного строительства, обеспечили непрерывный рост советской кинематографии.

Но в процессе этого роста советское кино, развивающееся в условиях заостренной классовой борьбы, переживало и переживает значительный натиск со стороны классово враждебных элементов.

В частности, кинематография советской Украины подверглась влиянию различных буржуазно-националистических теорий. Этому в большой мере способствовало ослабление большевистской бдительности в национально-культурном строительстве на Украине.

Еще такие фильмы, как «Тарас Шевченко» (сценарий М. Панченко и Д. Бузько), «Тарас Трясило» (сценарий В. Радыша и «Черевички» (по Гоголю), выпущенные в 1926-1927 г. режиссером П. Чардыниным, были яркими проявлениями открытого национализма в кино. В фильме «Тарас Шевченко» Шевченко показан не как один из представителей селянской революции, а как мученик-певец, украинский гений, который страдал под гнетом русского царя. Фильмы «Тарас Трясило» и «Черевички» пропагандировали безбуржуазность украинской нации и зоологический национализм... В неменьшей степени это относится к таким фильмам, как «Микола Джеря» (сценарий М. Бажана, режиссер М. Терещенко), «Василина» (сценарий контрреволюционера М. Ялового, режиссер Ф. Лопатинский) и ряд других.

Не совсем удачной попыткой отрицания этих нацдемовских концепций была фильма Ал. Довженко «Звенигора», по своему художественному уровню стоящая значительно выше всех перечисленных картин. Но и в ней не была развенчана националистическая романтика, недостаточная классовая дифференциация селянства; по-нацдемовски трактован образ деда, искателя сокровищ.

На этом этапе усиливается активизация еврейских националистических сил, проявлением чего являются фильмы «Земля зовет» (Балюзека) «Пять невест» (Соловьева) и т. п. Эти фильмы старались смазать классовую борьбу среди еврейского населения, показать евреев, как один общий лагерь, нивелируя классовое расслоение внутри еврейского народа (например, своеобразная «идеализация» раввина в «Пяти невестах»).

Переход к реконструктивному периоду, развертывание социалистического наступления еще больше заострили классовую борьбу в стране и, в частности, на идеологическом фронте. Фильма А. Довженко «Арсенал» явилась сильным ударом по петлюровско-винниченковской теорийке — безбуржуазности украинской нации. Следующая работа Довженко «Земля» в плане идеологическом была шагом назад, на ней сказалось значительное влияние буржуазной философии, в частности влияние биологизма. Фильма «Иван» была переломным, но недовершенным этапом на творческом пути А. Довженко.

В сравнении с революционной фильмой «Два дня» дальнейшие работы режиссера Стабового свидетельствовали о заметном снижении идеологически - художественного уровня его творчества. Фильма «Жемчужина Семирамиды», которую Стабовой делал с консультацией активного деятеля СВУ Слабченко, искаженно показывала прошлое Украины, старалась во что бы то ни стало доказать, что Одессу основали украинские запорожцы. Фильма «Экспонат из паноптикума», сделанная в 1929 г. в период активной деятельности националистической контрреволюции, искаженно показывала уже сегодняшний день. Буржуазный националист, петлюровец в ней был показан, как «экспонат из паноптикума», восковая фигура, старичок, который не может никому повредить... Реакционных элементов в своей работе Стабовой не преодолел также в фильме «Ступати завважають». Автор пытался показать классового врага, ученого, а также молодую пролетарскую интеллигенцию, но по сути дела дискредитировал ее. Стабовому нужно критически подойти к прошлому своему творчеству, чтобы окончательно преодолеть моменты враждебной идеологии, все еще не вытравленные из его творчества.

Таким образом, нацдемовщина, проникшая в практику кинематографии, начала активно просачиваться не только в историческую, но и современную тематику. Она достаточно ярко сказалась в фильмах режиссеров-коммунистов А. Кордюма — «Ветер с порогов» и Штрижака — «Приймак», где особенно заметно влияние буржуазно-кулацкого «гуманизма». Из фильм о гражданской войне наиболее ярко выраженный нацдемовский характер носит фильма режиссера В. Радыша «Тебе дарю». Гайдамацкий священный нож тут выступает, как оружие революции. Режиссер перекинул мостик между Октябрьской революцией и гайдамацким движением, пытаясь трактовать пролетарскую революцию на Украине только как национально-освободительное движение...

Фильма «Кармелюк» Фауста Лопатинского (сценарий Уэйтинга и Самутина) также является примером откровенной буржуазной пропаганды. Очень слабые попытки побороть нацдемовские концепции проявил Иван Кавалеридзе в своей фильме «Злива». Только в своей следующей работе «Колиивщина» Кавалеридзе сумел преодолеть всякое влияние нацдемовщины и жестоко ударить по буржуазным извратителям истории Украины.

Нужно сказать, что одновременно с нацдемовщиной и пресловутым лозунгом безбуржуазности украинской нации в кинематографию советской Украины проникли и другие враждебные влияния.

Так, фильма П. Чардынина «За монастырской стеной» имеет ярко начертанные, хоть и примитивно реализованные буржуазно-мещанские тенденции. Несравненно выше в смысле обработки темы, обрисовки образов, технической совершенности стоит фильма реакционно-буржуазного режиссера О. Гавронского «Темное царство». Тут открытые, глубоко продуманные буржуазно-фрейдистские концепции нашли свое откровенное выражение. Подмена социальных конфликтов конфликтами биологическими; абстрактно-статическое и гуманистическое сопоставление людей; черный пессимизм и буржуазный либерализм — все это делает «Темное царство» чужим, реакционным явлением в нашем кино.

Продукция Киевской кинофабрики за последние годы, сценарии, утверждаемые к постановке, в ряде случаев оказывались идеологически ущербными. Нацдемовщина, благодаря притупленности большевистской бдительности, благодаря тому, что как сказал на XVII с'езде ВКП(б) тов. Сталин, против местного национализма на Украине не боролись, пробиралась и в новейшие фильмы.

Элементы влияния нацдемовщины можно обнаружить и в тех фильмах, которые в основном все же следует расценивать как положительное явление в украинском кино. Так, например, в фильме «Люли, дитя», революционная борьба на западной Украине в значительной мере трактуется как борьба лишь национальная. В данном случае режиссеру (Л. Френкель) и руководству фабрики не удалось вполне побороть враждебные тенденции, которые были заложены в сценарии буржуазно-националистического писателя Алексея Варавы. Некоторые другие сценарии («Красный платочек» того же Варавы, «Степные песни» Леонидова и Уринова и т. д.) приходилось по нескольку раз переделывать, чтобы вытравить враждебность националистических концепций, элементы которых были заложены в их первоначальных вариантах.

За последнее время под руководством ЦК КП(б)У и Киевского обкома проведена огромнейшая работа в направлении перестройки работы киевской кинофабрики.

Буржуазно-нацдемовским элементам нанесен беспощадный удар. Чистка парторганизации фабрики и связанный с ней ряд творческих совещаний, бесед, семинаров подняли активность творческого коллектива фабрики в борьбе с прорывом. Началась критика и самокритика ошибок, которые до сих пор были на фабрике в состоянии упадка. Сменено руководство фабрики, усилено руководство художественно-идеологическим процессом и т. п.

В 1934 г. фабрика вступила с позорным наследством. Что предпринято, чтобы это наследство уничтожить?

В 1932—1933 гг. фабрика не дала ни одной фильмы о социалистической реконструкции сельского хозяйства. В этом году ставится фильма «Мое», на тему о ликвидации пережитков частной собственнической идеологии в сознании колхозников (сценарист Ядин, режиссер Штрижак); готовится и должна быть выпущена в первом полугодии фильма «Степь зовет» по роману еврейского писателя Лурье о процессах коллективизации в еврейском селе (режиссер Шмайн).

В 1932—1933 г. фабрика не дала ни одного образа героя социалистической индустрии, работника-ударника.

В этом году делается фильма по пьесе Погодина «Мой друг», в которой будет дан сильный образ большевика-хозяйственника, нового советского директора (режиссер фильмы Я. Уринов).

Намечена к пуску в первом полугодии фильма по роману писателя, работника Магнитогорского завода Авдеенко, «Я люблю». Тема — путь работника-ударника. (Реж. фильмы Гричер). В первом полугодии выпускается фильма «Мак цветет» молодого режиссера Мурина. Тема — изменение старого отношения к работе среди отсталой части рабочих (по сценарию В. Охрименко).

В 1932—1933 г. фабрика не дала ни одной интересной фильмы на тему культуры и быта трудящихся. В этом году ставится веселая, бодрая, радостная картина «Солнечная новелла» о советской физкультуре, о ее просачивании в повседневный быт рабочих.

В 1932—1933 г. фабрика уделила необычайно большое внимание исторической тематике. Это был просто побег от современной тематики назад в историю. Однако лишь одну фильму «Молодость» и до некоторой степени «Рейд» можно считать удачными. Остальные имели целый ряд идейных и художественных ошибок, выправить каковые удалось лишь частично.

В 1934 г. намечена постановка лишь одной исторической фильмы. Это фильма «Прометей» — памятник поэту революционеру Шевченко, фильма, которую будет ставить режиссер Кавалеридзе.

Но это еще только задание. Нужно приложить все силы, чтобы его выполнить.

Вместе с этим уже теперь нужно развернуть широкую подготовку к работе 1935 г., с тем, чтобы в этом году пустить в производство ряд фильм выпуска 1935 года.

П. ФЕДОРЕНКО

БЕЗОТВЕТСТВЕННЫЕ договора

Если бы в результате каждого договора на сценарий появлялось доброкачественное кинодраматургическое произведение, Киевская кинофабрика полностью обеспечила бы сценарным материалом не только план 1934 г., но и имела бы резерв, достаточный для покрытия всей своей производственной мощности (50—60 фильм в год).

Фабрика заключает договора легко и охотно. Часто заключаются договора на темы, вовсе не включенные в темплан. Ни фабрика, ни авторы не знают хотя бы ориентировочно на какого режиссера планируется данная тема. Заключив договор и выдав аванс, фабрика перестает интересоваться дальнейшей работой автора. Делает ли он что-либо вообще, как делает, — эти вопросы не волнуют фабричное руководство.

В результате — при большом количестве «бухгалтерских документов» на фабрике катастрофическое отсутствие доброкачественных сценариев. Именно из-за отсутствия сценариев фабрика фактически простояла весь I квартал 1934 года.

Сценариев нет, но «бухгалтерские документы» остаются. И специальная инвентаризационная комиссия занимается либо списыванием выданных авансов в убыток, либо изысканием других «выходов» из создавшегося «сценарно-финансового» положения.

Только на одном последнем заседании этой комиссии (от 4 января с. г.) было, таким образом, списано в «сомнительные долги» 33 757 руб., полученных авторами, **не сдавшими сценариев вовсе.** Вместо папок со сценариями в результате «легкого» подписания договоров возникли папки с судебной перепиской о взыскании с авторов хотя бы части уплаченных сумм.

К этой группе относятся:

Френкель — сценарий «Политехнизация школы» — аванс 2 283 руб.

Ревюрко — «Тернии» — 1 908 руб.

Гавронский — немой вариант «Любовь» — 6 866 руб.

Годованец — «Гость из-за границы» — 808 руб.

Зельдович — «Великий Днепр» — 4000 руб.

Кальницкий — «Евреи на земле» — 1 272 руб.

Кордюм — «Степной цвет»—1 000 руб.

Кониленко — «Бушующий ветер» — 1 616 руб.

Кунзич — «Карташовка» — 1 500 руб.

Луков — немой вариант «Молодость» — 4 554 руб.

Мокриев — «Партия на селе» — 1 500 руб.

Розенштейн — «Присутствующие» — 2 210 руб.

Слесаренко — «Смех»—1 740 руб.

Вторая группа-сценарии, сданные авторами, но оказавшиеся браком, отклоненные фабрикой, не утвержденные высшими инстанциями, не пошедшие по тем или иным причинам в производство. Сюда относятся:

Билийский — «Молодые герои соцстроительства» — аванс 390 руб.

Григорий — «Олеся» — 1200 руб.

Гричер—«Кровавая игра» — 3 500 руб.

Дмитерко — «Собственность» — 1 750 + 3 500 руб.

Иван Ле — «На крутых поворотах» — 2 138 руб.

Мокриев, Шмайн — «Встреча с мертвецами» — 8 088 руб.

Бельский — «Крокодил смеется» — 1 500 руб.

Лео Мур — «Деталь 447» — 1 764 руб. и т. д. и т. д. на сумму в несколько десятков тысяч рублей. Мотивировки незапуска сценариев в производство — самые разнообразные. Например, сценарий **Ятко — «Соль земли»** (аванс 4 803 руб.) — «списать как брак, так как реж. Животовский выбыл с фабрики, и тема отпала». Непонятно — не пошел сценарий потому, что ой плох, или потому, что ушел реж. Животовский?

Или: Капчинский — «Чудотворцы» «списать как за материал, который не может быть использован по производственным соображениям». Однако эта тема продолжает фигурировать в планах фабрики и сейчас.

Это далеко не полный список.

Все это свидетельствует о несерьезном, безответственном отношении руководства к заключению сценарных договоров.

Свидетельствует об этом и **тот** факт, что фабрика вынуждена списывать в «сомнительные долги» аванс и передавать в юрчасть дело по договору с зам. зав. Худотделом фабрики **т. Зельдовичем.**

Свидетельствует об этом и тот факт, что со сценаристом **Ядиным** за один день — 12 марта —подписано договоров на 28 тыс. руб. за звуковой и немой варианты сценария **«Счастье»** и за участие в режиссерской разработке этого самого, еще не написанного сценария «Счастье». Всего же с Ядиным за I квартал подписано договоров на кругленькую сумму **в 40 тыс.** руб. (на консультацию по очередной переработке сценария «Железное сердце» **Стабового,** на немой вариант сценария «Мое» и на участие в режиссерской разработке этого же самого его сценария «Мое»).

Так, без разбора, направо и налево подписывая обеими руками договора с кем угодно и не проводя никакой воспитательной работы по привлечению авторов, никак **не руководя** авторскими кадрами, надеется фабрика обеспечить себя доброкачественным сценарным материалом. Вредная затея!

Хуже всего то, что подобная «сценарная политика», видимо, осталась еще в силе и при заключении договоров на сценарии к 1935 году.

Фабрика должна немедленно и всерьез пересмотреть свою сценарную «линию» — линию безответственности и самотека.

П. БИХМЕ

ЗВУЧАЩИЕ ЦИФРЫ

На с'емки затрачено	104 дня.
Синхронизация	35 дней.
Монтаж	61 день.
Подготовка	32 дня.
Переезды	7 дней.
Итого занято было непосредственно производственной работой	239 дней.
Простои из-за непогоды	1 день.
Простои по болезни	18 дней.
Из-за неявки актеров	3 дня.
Из-за отсутствия электроэнергии	33 дня.
По вине подсобных цехов	8 дней.
По вине технической базы	5 дней.
Из-за переработки сценария	**163 дня.**

Итого **в процессе производства** затрачено не на производство **231 день,** т. е. **половина всего времени.** Картина находилась в производстве 542 дня, т. е. один год и 5½ месяцев. Сценарий в процессе производства перерабатывался **четыре раза.** На его переработку ушло 163 дня, т. е. половина времени, затраченного непосредственно на производство ленты.

Истрачено на фильму 22 736 метров негатива, соотношение к полезному метражу — больше, чем 1 : 10. Позитивной пленки истрачено 63 591 метр. Вместо 850 кадров по плану снято 1409, не считая дублей, т. е. почти еще одна полнометражная художественная фильма.

Стоила фильма 490 тыс. руб. вместо 472 тыс. руб. по плану. Незначительный сравнительно перерасход (18 тыс. руб.) об'ясняется, видимо, излишней «гибкостью» и «оперативностью» плановиков фабрики, сумевших заранее учесть и четыре переработки сценария и 231 день прогулов и простоев.

Фильма делалась на Киевской кинофабрике Украинфильм.

Ее название — «Доминус вобискум».

Ее режиссер — **Гричер.**

МИХИН

В ПОРЫВЕ САМОКРИТИКИ...

Выездная редакция газеты «Кино» выпустила в Киеве специальный номер, посвященный работе кинофабрики Украинфильм. Газета рассказала о том, что фабрика находится в состоянии глубокого творческого и хозяйственного прорыва и, несмотря на это, на фабрике царит атмосфера благодушия и успокоенности.

Эти выводы газеты еще раз подтвердились на созванном выездной редакцией общем собрании партийного, комсомольского и профсоюзного актива. Присутствовало на собрании 72 человека, но творческие работники, к которым в первую очередь относились опубликованные материалы, «блистательно» отсутствовали. Только три режиссера и столько же операторов «представляли» творческую часть фабрики. По свидетельству выступавших это — обычная «норма» на созываемых изредка общефабричных собраниях.

Фабрика в последнее время дает продукцию весьма низкого качества, страдающую схематизмом, агитпроповщиной, часто просто вредную и потому не выходящую на экран.

По линии организации производства фабрика усвоила и усовершенствовала **все отрицательное** из опыта Москвы и Ленинграда. Сейчас фабрика, не запустившая в первом квартале ни одной фильмы в производство, находится в состоянии глубокого творческого и хозяйственного прорыва, граничащего с **катастрофой.**

Дело **Роома** прошло мимо внимания фабричной общественности в то время, как элементы роомовщины на фабрике имеют место. Как выяснилось из выступления реж. Лукова, перерасходовавшего по своей фильме 500 тыс. рублей, он даже не знал точно, сколько ни перерасходовано средств.

Арпровской организации нет вовсе. Режиссеры работают разобщенно, кустарно, как единоличники. Процветает замкнутость, косность, киночванство. Режиссеры не посещают даже организованного для них марксистско-ленинского семинара, потому что не понимают, о чем говорит лектор. Однако стыдятся сознаться в этом, так как считают себя высокоодаренными «творческими индивидуальностями», которым не пристало учиться **(т. Кива).**

Выступавшие в прениях творческие работники (тт. **Кордюм, Луков, Павлов**) не отрицали этого однако, пытались все же хоть часть вины свалить на «об'ективные причины» в виде перегрузки административной работы и т. д.

Резко поставил вопрос об «об'ективных причинах» директор фабрики т. **Нечес.** — Главная причина, — говорит он, — в том, что мы не сумели еще, как нужно, организовать производство и самих себя. Та же нацдемовщина, на которую и сейчас принято сваливать многие наши грехи, не об'ективная причина, а результат притупления нашей классовой бдительности. На фабрике — **недостаточное руководство художественно-творческим процессом.**

Работники фабрики проявили в выступлениях немало самокритики. Секретарь парткоммитета т. **Добровольский** вынужден был отметить, что в стенах фабрики давно не было слышно таких бичующих слов.

Все выступления, свидетельствовавшие об отрыве общественности от жизни производства, о неумелом хозяйствовании подтверждали полностью развернутый анализ положения фабрики, данный **зам. зав. отделом пропаганды марксизма-ленинизма Киевского обкома КП(б)У т. Хуберман.**

— А фабрика прекрасно оборудована, — говорит т. Хуберман, — она имеет 10—12 режиссеров, а **картин нет.** Дело здесь не в отдельных недостатках, а в **системе работы.** Разговоры об «особых условиях» пора оставить — нельзя же вечно ссылаться на тяжелое наследство нацдемовщины, когда на фабрике уже четыре месяца работает новое руководство. Уроки чистки фабричной парторганизации до сих пор не учтены и не реализованы. Прорыв на фабрике—глубокий. И его лечить надо не возгласами о «призыве варягов», а путем мобилизации всего фабричного коллектива, путем перестройки всей работы по руководству производством и, главное, творческими кадрами. Этого до сих пор не было, с этого надо начинать дальнейшую работу.

Возможности для оздоровления фабрики есть. Они не в том, в чем пытался убедить собравшихся, патетически бия себя в грудь, т. Кордюм, говоривший о том, что в Советском союзе не бывает безвыходных положений, что на фабрике нет оснований для тревоги, что фабрика все-таки не застойное болото. Фабричная атмосфера сейчас попахивает таки довольно сильно болотцем, а безвыходности не бывает там, где люди мобилизуются и коллективными усилиями преодолевают трудности.

Выход для фабрики — в перестройке ее работы. Контуры этой перестройки наметил в своем выступлении т. Нечес. Уже в этом году он обещал полностью уложиться в план по линии пленки, сроков производства и смет, даже если для этого придется прибегнуть к крайним мерам. В смысле же количества и, главное, качества выпускаемой продукции только в 1935 г., по его мнению, удастся добиться окончательного преодоления последствий прорывов прошлого и этого года.

*

В порыве самокритики выступавшие (выступило 9 товарищей) рассказали много нелестного о себе и своей фабрике. И если партийная и профсоюзная организации сумеют закрепить и еще более развернуть этот взрыв атмосферы благодушия и успокоенности, если руководство усилит свою роль во влиянии на все процессы производства, если творческие работники будут действительно находиться в центре внимания руководства, если развернет свою работу фабричная АРРК (как то обещали т. Кордюм и т. Добровольский), то коллектив фабрики сумеет выполнить обязательства, принятые ими в резолюции по докладу редакции.

Обязательства эти в конечном счете сводятся к развернутой борьбе за выполнение директив партии в области кино, за создание высокоидейной и высокохудожественной кинопродукции, за бережное и умелое ведение кинохозяйства, за 100-процентное качественное и количественное выполнение промфинплана.

Возможности для этого у фабрики есть.

М. ЧЕРНЕНКО

от редакции

№ 19 ГАЗЕТЫ «КИНО» ЦЕЛИКОМ ПОСВЯЩЕН РАБОТЕ УКРАИНСКОГО КИНОПРОИЗВОДСТВА. В СВЯЗИ С ЭТИМ МАТЕРИАЛЫ, ОТМЕЧАЮЩИЕ ВТОРУЮ ГОДОВЩИНУ ИСТОРИЧЕСКОГО РЕШЕНИЯ ЦК ВКП(б) ОТ 23 АПРЕЛЯ 1932 ГОДА, БУДУТ ОПУБЛИКОВАНЫ В СЛЕДУЮЩЕМ НОМЕРЕ.

КИЇВСЬКА КІНОФАБРИКА ПОВИННА СТАТИ ЗРАЗКОВОЮ ФАБРИКОЮ РАДЯНСЬКОЇ УКРАЇНИ

НАШИ ТРУДНОСТИ*

Последние два года Киевская кинофабрика катилась по наклонной плоскости вниз. Результаты 1933 г. более чем печальны: почти вся продукция запрещена, в результате чего фактические убытки достигают 3 млн. рублей.

В 1934 г. фабрика вступила с огромными убытками, плохой продукцией, отсутствием кадров драматургов-сценаристов; свои режиссерские кадры фабрика растеряла. Во всем этом, конечно, в первую голову виновато руководство фабрики и треста.

Уже неоднократно приходилось указывать на то, что Киевская кинофабрика, являясь одним из наибольших по величине и по значению предприятий кинопромышленности, вместе с тем совершенно не обеспечена творческими кадрами высшей квалификации, не имеет хороших руководящих кадров. Это зафиксировано многократно, но, к сожалению, практических результатов нет.

До руководства фабрики время от времени доносятся отголоски решений о запрещении сценариев и картин. В лучшем случае вызывают режиссера для об'яснений. Но непосредственное руководство фабрики о решениях вышестоящих инстанций узнает лишь **«с чужих слов»**. Живой, повседневной связи нет.

«Внимательное» отношение к фабрике характеризуется еще и тем, что в части материального снабжения фабрику отнесли в разряд... **«прочих»**, т. е. фактически обрекли на полную хозяйственную **«самостоятельность»**. Если к этому добавить, что местные организации очень часто возлагают на фабрику непосильные задачи — мобилизуют работников, автотранспорт, предлагают проводить различные внеплановые хроникальные с'емки, а также и то, что фабрика находится на последнем месте по обеспечению электроэнергией, жильем, по обеспечению работников материально-бытовыми условиями, то картина наших трудностей будет почти полной.

Фабрика может (по своим организационно-техническим возможностям) работать хорошо, нормально, бездефицитно и давать высококачественную продукцию. Необходимо только, чтобы **решения руководящих органов об украинской кинематографии, в частности о Киевской фабрике, были выполнены**. Фабрике нужна конкретная помощь.

Раньше всего необходимо пополнить творческие кадры фабрики не меньше чем тремя ведущими режиссерами.

Нужно выполнить неоднократные решения о прикреплении к фабрике для постоянной работы 2—3 крупных драматургов.

Нужно выполнить многочисленные решения и выделить для постоянной работы на фабрике 2—3 руководящих художественно-идеологических работников.

Все это, безусловно, выполнимо и сделать все это необходимо, чтобы превратить фабрику в ведущее предприятие украинской социалистической культуры. Эти мероприятия необходимы не вообще, а конкретно в связи с обеспечением плана 1934 и 1935 гг.

План текущего года был составлен не на основе готовых и утвержденных сценариев, а на основе предварительных документов — заявок, либретто. Поэтому план уже и «находу» подвергнулся значительным изменениям при пуске сценариев в производство.

Организационная перестройка, которую провела фабрика, обеспечивает нам производство картин точно в рамках отпускаемых лимитов средств и пленки. Тут с полной ответственностью можно заявить, что с разгильдяйством, с безобразным отношением к деньгам, какое было в кинематографии обычным **явлением, мы покончили раз навсегда**. Однако до запуска в производство сценариев (период прохождения в инстанциях, переделки и пр.) при жестких условиях финансирования продолжает существовать недопустимый разрыв, ведущий к снижению выполнения плана. Необходимо, чтобы план строился не на абстрактных величинах, какими являются названия еще ненаписанных и неутвержденных сценариев, а являлся бы **планом производства картин по имеющимся и утвержденным сценариям**. Такие установки давались неоднократно, но на практике не были осуществлены.

В заключение высказываю уверенность, что с переводом столицы УССР в Киев и приближением непосредственно к руководящим органам фабрика получит конкретное руководство и помощь, так необходимые ей для того, чтобы превратиться в ведущий, важнейший фактор строительства украинской социалистической культуры.

П. НЕЧЕС

Печальная новелла

Киевская кинофабрика не снимает фильм из-за отсутствия сценариев. Все сценарии, намеченные в плане 1934 г., все еще находятся в процессе доработок, переделок, или же на утверждении в директивных организациях.

Но один сценарий — «Солнечная новелла» — имеет необыкновенную и удивительную биографию. Сценарий этот утвержден окончательно к пуску в производство еще осенью прошлого года. Всесоюзное тематическое совещание утвердило постановщиком «Солнечной новеллы» режиссера Коломойцева. Тов. Коломойцев никаких протестов против такого решения, равно как и против сценария, не заявлял. Наоборот, появление своей фамилии в списке режиссеров 1934 г. он встретил с достоинством и полным удовлетворением.

Но случилось нечто непредвиденное. Фабрика имела неосторожность послать т. Коломойцева в Ленинград, и здесь в Ленинграде, в туманные ленинградские дни, т. Коломойцев забыл о «Солнечной новелле» и почувствовал необыкновенную симпатию к «Москвичке», сценарию категорически отвергнутому Ленинградской кинофабрикой.

Тов. Коломойцев спешно вернулся в Киев вместе с «Москвичкой». С торжествующим видом он поведал руководству фабрики о результатах своего путешествия в Ленинград и решительно потребовал немедленного пуска **в производство «Москвички»**, так несправедливо, по его мнению, обиженной в Ленинграде. «Творческая дискуссия» вокруг никудышного сценария, уже по своей тематике никак не соответствующего templanу Киевской фабрики, разгоралась все шире. Единственный не готовый к пуску в производство сценарий «Солнечная новелла» сиротливо лежал в пустом шкафу сценарного отдела фабрики.

Наконец, дирекция вспомнила, что все-таки она дирекция и может не только дискуссировать, но и приказывать. Тов. Коломойцеву было предложено разрешить такую несложную дилемму: остаться режиссером фабрики и ставить «Новеллу» **или же покинуть фабрику вместе с «Москвичкой»**. После **«тяжелого творческого раздумья»** т. Коломойцев **избрал первый вариант...**

Был конец марта... Фабрика вступала во II квартал производственного простоя.

Тов. Коломойцев начнет снимать в середине мая. Это будет первая фильма запуска 1934 года.

Будет ли? А может быть т. Коломойцеву захочется ставить «Псковитянку»?

А. С.

напоминаем!

15 апреля истек срок сдачи Киевской кинофабрике либретто «Арийское счастье» **Рыкина** и **Бельского**. Авторы не сдали либретто еще до сих пор.

Срок сдачи либретто «Мечты—улыбки» **Гольдмана** и **Абрамского** истек еще **1 апреля**. Либретто не сдано. Авторы не выполняют обязательств, взятых на себя по договору с фабрикой.

Первого мая истекает срок сдачи Киевской кинофабрике:

Сценария **В. Катаева** «Время, вперед!»

Либретто **Гус** и **Ильяшева** «Иван Иванович».

Либретто **Залкинда** «Комсомольцы».

15 мая истекает срок сдачи:

Либретто **Ю. Олеши** «Комиссар быта».

Либретто **Родзинского** «Девушка у входа».

Либретто **Кундзич** «Батакус на шахте».

Напоминаем об этом авторам.

ЧТО ДЕЛАЮТ РЕЖИССЕРЫ

Режиссер Штрижак переведен в августе 1933 г. с Одесской фабрики. До ноября не имел сценария. С ноября начал работать над сценарием Ядина «Мое». Однако трест перебросил его на Одесскую фабрику для постановки «Степного бурана». Сценарий этот в производство не пошел, и через 1½ месяца реж. Штрижак вернулся и продолжал работать над сценарием «Мое». Сейчас сценарий переделывается по указанию руководящих организаций и будет закончен в мае. Режиссер и сценарист выехали в МТС. Что будет делать режиссер после этой постановки — неизвестно.

Режиссер **Коломойцев** в ноябре 1933 г. кончил «Межгорье». Коломойцеву дали сценарий Добровольского и Охрименко «Солнечная новелла», над которым он работает и сейчас. Сценарий утвержден всеми инстанциями еще в 1933 г., но режиссер к нему успел охладеть и от постановки отказался. В результате — несколько месяцев простоя. С'емки фильмы начнутся с 1 мая. Сейчас составляются сметы, подбираются актеры. Выпуск запланирован в сентябре.

Режиссер **Уринов** в IV квартале 1933 г. кончил «Степные песни». Получил сценарий «Мой друг» — Леонидова, Брика и Уринова, консультация Погодина. Сценарий закончен и находится на утверждении директивных организаций, одновременно начата подготовительная работа. Сдача фильмы намечена в конце 1934 г. После «Моего друга» реж. Уринов будет делать либо комедию об отпуске по своему сценарию, договор на который еще не подписан, либо «Обиду» Зорича и Хандроса, на которую договора нет.

Режиссер **Шмайн** переведен в середине 1933 г. с Одесской фабрики. Работал над рядом сценариев. Остановился на «Мертвых душах» Мокреева (не по Гоголю), но сценарий не пошел в производство. После этого взялся за сценарий «Степь зовет» Лурье. Сценарий закончен и находится на утверждении. Одновременно начата подготовительная работа. Если будет утвержден, в мае пойдет в производство. Конец запланирован в IV квартале 1934 года.

Реж. **Френкель** в декабре 1933 г. кончил «Красный платочек». Затем начал работать над сценарием «Вишни цветут» Варавы, но сценарий не пошел в производство. В феврале переключился на сценарий «Удивительный сад» Заца. Сценарий закончен, но не утвержден. Режиссер и сценарист еще работают над переделками по указаниям директивных организаций. Окончание же фильмы намечено на IV квартал.

Реж. **Кавалеридзе** перешел с Одесской фабрики в ноябре 1933 г. Работал над своим сценарием «Прометей». Сценарий закончен в феврале и находится на утверждении. Окончание фильмы запланировано на IV квартал 1934 г. Что будет дальше делать режиссер — еще неизвестно.

Реж. **Стабовой** с июля 1932 г. работает над своим сценарием «Железное сердце». Сценарий в основном фабрикой принят только в 1934 г. и сейчас находится на утверждении треста. Если пойдет в производство, планируется окончание фильмы в IV квартале. (Первоначально по плану, фильма должна быть сдана еще в 1933 г.). Что будет режиссер делать дальше — еще неизвестно.

Реж. **Гричер** с декабря 1932 г. по март 1934 г. делал «Доминус вобискум». После сдачи фильмы начнет работать над сценарием «Я люблю» — Авдеенко, который по договору должен быть сдан 15 мая. Начало производства по плану — в июне, конец — в I квартале 1935 г. Что будет ставить дальше — неизвестно.

Реж. **Вершилов** приглашен в феврале 1934 г. Работает над сценарием «Чудотворцы» Фефера, Орлянда и Вевюрко. Первоначальный срок сдачи сценария — 15 марта — не выдержан. Будет сдан 15 мая.

Реж. **Мурин** начал в III квартале 1933 г. работать над сценарием «Мак цветет». Сдача фильмы — в мае 1934 г. Будет сдана **в июне**.

Реж. **Довженко** работает над совместной с Московским кинокомбинатом постановкой фильмы о Дальневосточном крае. Никаких дальнейших наметок его работы на Киевской фабрике не имеется.

Реж. **Кордюм** с начала 1933 г. работает над постановкой сценария «Незабываемые сигналы». Фильма по плану должна была быть готова в конце 1933 г. Срок не выдержан. Режиссер обязался закончить фильму к XVII с'езду ВКП(б). Обязательство не выполнил. Затем обязался закончить к XV годовщине РККА — не закончил. Срок окончания перенесен на 1 мая 1934 г. Однако фильма будет готова не раньше июня. По окончании «Незабываемых сигналов» реж. Кордюм будет работать или над «ДД-4», сценарий которой сейчас переделывается, или будет писать для себя сценарий комедии на морском материале, или над «Думой про Опанаса» Бабеля по поэме Багрицкого. Договор на этот сценарий заключен.

После целого квартала простоя фабрика фактически располагает сейчас лишь одним утвержденным сценарием («Солнечная новелла»), который может пойти в производство. Остальные сценарии либо находятся на утверждении директивных организаций и, следовательно, могут вызвать необходимость дополнительных переделок, либо еще только должны быть сданы авторами.

Несмотря на это, окончание большинства фильм по этим сценариям планируется на IV квартал 1934 г. Уже сейчас можно сильно сомневаться в «реальности» этого плана. То обстоятельство, что некоторые режиссеры больше года, а иногда и два года работали над сценарием или фильмой, отнюдь не рождает уверенности в выполнении фабрикой плана 1934 года.

Все это вместе взятое свидетельствует о слабости художественного руководства на Киевской кинофабрике, отсутствии твердого руководства творческим процессом и о плохой организации производства.

Борьбу за план, за высокое качество продукции фабрика должна начинать с преодоления этих болезней.

МИХ. Б.

„ТВОРЧЕСКАЯ" АКТИВНОСТЬ

Творческие работники Киевской кинофабрики справедливо сокрушаются по поводу отсутствия должной творческой атмосферы. Но сокрушаться — это еще не значит проявлять общественную активность. А у киевских киноработников она именно этим и ограничивается. Яркой иллюстрацией «бурной» творческой жизни Киевской кинофабрики является «работа» фабричной АРРК. При благодушном попустительстве всей фабричной общественности, АРРК на фабрике уже второй год погружена в непробудную спячку.

В проработке тематического плана 1934 г. общественность фабрики не принимала никакого участия. План составлялся в кабинетах Литотдела. Подготовка сценариев к запуску в производство проходила также без участия общественных организаций. Как правило, сценарии переделывались по многу раз уже в процессе с'емки.

Среди творческих работников широко распространен анархизм, замкнутость, безответственность... Ряд режиссеров под всякими благовидными предлогами отказался от предварительных творческих обсуждений своей продукции (например, реж. Френкель, Гричер и др.). Не единичны случаи болезненно острого протеста со стороны режиссеров на справедливые критические замечания о качестве их работы.

Творческие работники систематически избегают встречи с общественностью, игнорируют работу марксистско-ленинского семинара. В занятиях семинара участвует не больше 1—2 режиссера фабрики и то не регулярно.

До сих пор на фабрике не проработан приказ по делу Роома, не мобилизовано внимание на разоблачение носителей роомовских тенденций на нашей фабрике. А они на фабрике есть (взять, к примеру, работу режиссера Лукова или Кордюма!).

Все это свидетельствует о том, что на фабрике нет настоящего внимания к работе с творческими кадрами, нет развернутой большевистской самокритики, нет интенсивной общественной жизни.

Партийная и профсоюзная организации фабрики должны, наконец, повернуться лицом к производству, должны начать живую, действенную борьбу за создание подлинной творческой атмосферы на Киевской кинофабрике. И в первую очередь — оживить работу бесславно развалившейся фабричной АРРК.

П. ГЛОБА

Двустороннее ОБЯЗАТЕЛЬСТВО*

Подготовка к производству 1935 г. на Киевской кинофабрике начата в январе.

Фабрика четко поставила перед авторами свой идейно-тематические и организационные требования. Будущие фильмы должны дать образцы передовых творцов социализма. Радость и оптимизм нашего класса, большевистская правда нашей действительности, нашей эпохи — такова основная идейная установка, с которой украинская советская кинематография приступила к деловой работе с авторами.

В результате проделанной работы для Киевской кинофабрики пишут сценарии следующие авторы: **Корнейчук** — «Приключение начполитотдела» (название условное, комедия), **Иван Ле**—«Интеграл» (в основе сценария—освоение техники в Донбассе), **Афиногенов**—«Доверие» (о вчерашних беломорцах), **Юр. Олеша**—«Как люди живут дома» (названия всюду предварительные), **Барто**—«Школа», **Кулиш**—«По пути в колхоз», «Парижская коммуна», **Радзинский**—«Аскольдова могила», **Ю. Смолич**—«Солнечная энергия» (научно-фантастическая тема), **Бажан**—комедия, в основу которой положена борьба с косностью и бюрократизмом в животноводческом совхозе, **Яновский**—«О людях нового Донбасса», **М. Иогансон**—об освоении техники, **Охрименко**—«Золотой маршрут», **Тарич** и **Гребнер**—«Батько Боженко» (историко-революционная тема), **Ядин**—«Солнце» (из донбасской тематики), **Катаев**—«Время, вперед!», **Бабель**—«Дума про Опанаса», **Рыклин** и **Бельский** «Арийское счастье» (сатира), **Гольдман** и **Абрамский**—«Мечты, улыбки» (колхозный быт), **М. Гус** и **Павлисов** — «Иван Иванович» (по Гоголю) **Михайловский** — комедия, в основе которой факты борьбы за перестройку транспорта и др.

Состав авторов, тематика, конкретная договренность о направленности произведения, подписание договоров с расчетом на довольно продолжительные сроки работы над сценарием—все это, однако, еще не является гарантией получения к началу IV квартала нужного количества полноценных сценариев.

Необходимо, чтобы сроки договоров были выдержаны авторами и выдержаны не только формально, но и качественно. Это главное. Если каждый писатель и кинодраматург, написавший договор с фабрикой не возьмется немедленно за самую серьезную работу над сценарием,— судьба нашего templana снова станет под угрозу.

Украинские киноорганизации в этом году ведут решительную борьбу с вреднейшими «традициями» отгораживания украинской кинематографии от писателей и кинодраматургов братских республик, в особенности РСФСР. Вышеприведенная сводка свидетельствует о том, что определенных результатов в этом деле мы уже добились.

Следует указать, что большинство писателей, заключающих или заключивших договора с Киевской фабрикой, выступая в прессе по вопросам об участии писателей в кинематографии, не упоминают о своей работе для Киева. Надо поставить дело таким образом, чтобы работа московских писателей для украинской кинематографии была поставлена в центр внимания общественности, так же как и их работа в центральных издательствах, как и их связь с московскими кинофабриками.

Договор — серьезное, двустороннее обязательство. Фабрика гарантирует авторам, что каждый высокохудожественный сценарий будет реализован в кинопроизводстве с привлечением автора к участию в этом процессе. Фабрика выдвигает требование серьезного отношения к взятым на себя обязательствам. Отказавшись от дальнейшей работы с авторами, не выполнившими своих обязательств по прежним договорам (Ярошенко и др.), фабрика встретила полную поддержку писательской общественности. Надо впредь во что бы то ни стало добиться, чтобы своевременная сдача вполне законченного полноценного сценария стала делом чести каждого автора, подписавшего договор.

ГР. ЗЕЛЬДОВИЧ

ОТ РЕДАКЦИИ

Статьи директора Киевской кинофабрики т. Нечеса и представителя художественного руководства т. Зельдовича внушают большую тревогу за судьбу templana фабрики как в нынешнем, так и в 1935 году.

Тов. Нечес справедливо требует выполнения решений об укреплении руководящего и творческого состава работников фабрики. Но это вовсе не означает, что имеющиеся на фабрике кадры вправе забывать о тяжелом производственном прорыве, о суровой ответственности за фабрику и ее промфинплан. Коллектив фабрики может и должен работать лучше.

Тов. Зельдович излагает наметки templana 1935 года. Но это не templan, а список названий будущих сценариев, которые должны быть написаны. Нет ведущей руки фабрики, иначе каждая тема имела бы режиссера, с ним велась бы соответствующая подготовительная работа.

Заключение договоров с московскими писателями вовсе не является преодолением вредных «традиций», а линией наименьшего сопротивления. Легче заключить договор с московскими писателями, чем вести систематическую работу со своими.

Киевская кинофабрика повторяет ошибки Московской фабрики с опозданием на два года. Московская фабрика также заключала договора, развозила авансы по квартирам и в течение четырех месяцев победно размахивала договорами. После того как сроки сдачи сценариев прошли, оказалось, что договора никак не заменяют сценариев. И вместо запуска в производство сценариев фабрика начала большую кампанию судебных исков.

Киевская фабрика повторяет этот печальный опыт, надеясь, что вызов авторов в Киев для докладов спасет положение. В такой системе заготовки сценариев отсутствует самое главное: РАБОТА ФАБРИКИ, не непосредственное участие и руководство в написании сценариев.

А Московская и Ленинградская фабрики уже имеют большой положительный опыт действительной работы с авторами, настоящей работы по составлению templana. Вот этот опыт и следовало бы перенять.

ЭСКАДРА... не гибнет

Фильма «Незабываемые сигналы» («Гибель эскадры» реж. **Кордюм**) начата производством с 1 февраля 1932 года. Фильма должна была быть готова еще **в сентябре 1933 г.** и стоить должна была 467 053 рубля.

Неполадки начались буквально с первого же с'емочного дня. Вместо 16 февраля он состоялся только 26— на 10 дней позже планового срока.

История этой постановки — длинная история о бесконечных переработках сценария, о пересмотрах планов и смет, о перестройках на ходу, об отсутствии умения руководить...

Сначала были составлены план и смета только на один вариант фильмы — **украинский звуковой**. Потом — неизвестно в точности почему, решили параллельно делать еще два варианта: **звуковой русский и немой украинский**. Пока «варианты» рассматривались и утверждались, нетерпеливая группа уже начала над ними работу, заимствуя средства из сметы первого варианта. Лимиты этой сметы, конечно, не выдержали, лопнули и перестали сдерживать творческий пыл режиссера. Все расчеты оказались спутанными. Что идет по какой смете — стало абсолютно невозможно установить. Наконец дирекция **набавила на с'емки вариантов еще 220 тыс. рублей**. Впоследствии на дос'емку добавочных эпизодов (сценарий окончательно был утвержден только **в январе 1934 г.**) дали еще денег. В общем после всех этих перипетий фильма по плану должна была стоить **750 тыс. рублей**. Фактически она обойдется в **850—900 тыс.** рублей. Основной вариант вместо 467 053 рублей будет стоить, по **ориентировочным подсчетам, 733 тыс. рублей, т. е. с перерасходом в 266 тыс. рублей.**

Причины перерасходов лежат не только в «вариантной» системе производства. Значительная часть их падает и на неорганизованную работу группы и на общефабричные болезни.

140 дней группа находилась в простое. Из них 60— **из-за непогоды, 64 — из-за отсутствия об'ектов с'емки, 8 — из-за отсутствия пленки, 4 — из-за неподачи энергии, 4 — из-за отсутствия** еще чего-то **(«разные»?)**.

Но основная причина простоев — **актеры**. В поисках нужного ему материала режиссер ухитрился набрать актеров чуть ли не со всех городов СССР — из театров Москвы, Харькова, Днепропетровска, Одессы, Винницы и т. д. И их почти невозможно было собрать вместе для с'емок. **Один актер т. Массоха задержал с'емочную работу на полтора месяца, так как был занят в харьковском театре.** По мере сил задерживали и остальные. А когда удалось, наконец, собрать их вместе на несколько дней, подвела электростанция. Не было света, павильоны снимать было нельзя, и актеры раз'ехались снова. Из-за отсутствия актеров перерабатывали календарные планы, перескакивали с об'екта на об'ект. Все это отнюдь не способствовало плановости в работе и не могло не отражаться на качестве.

Группа делала также все от нее зависящее, чтобы «не дай бог» не закончить картину в срок и в пределах сметы. В экспедициях группа пробыла **251 день вместо 80 дней по плану**. С'емочных дней вместо **72 было 109**, что свидетельствует о низкой производительности труда **Негативной пленки истрачено 28 160 метров** вместо 21 200 по плану. Это — по данным на 1 апреля. А так как картина **не закончена и до сих пор**, то каждая из этих цифр соответственно увеличится.

Неуменье режиссера организовать работу, неуменье сработаться с людьми, об'ясняемое высокими «творческими» мотивами, сказывалось на общем положении групп. В процессе с'емок фильмы пришлось **сменить двух администраторов, помрежа и оператора.**

Результаты такой «работы» пока сказываются в... отсутствии результатов. Фильма не готова. Оставалось доснять два больших эпизода: «Гибель эскадры» и «Массовку на крейсере». Режиссер с группой выехал в экспедицию, пробыл там почти 2½ месяца и эпизодов этих **не снял**. Правда, один из пяти кораблей-макетов, приготовленных для этого эпизода и стоивших 20 тыс. рублей, утонул все-таки. Но утонул бесславно и бесполезно — **при выводе с рейда, до того еще, как начала крутиться ручка с'емочного аппарата.**

Режиссер обещал сдать фильму к XVII с'езду партии. Потом — к XVI годовщине РККА. Потом, учтя все и всякие трудности, срок сдачи перенесли на май 1934 года.

Но если эскадра категорически не захочет гибнуть, и этот срок окажется не последним.

История постановки «Незабываемых сигналов» — длинная история о том, к каким плачевным результатам приводит система работы Киевской кинофабрики, система доделок, переработок и перестроек «на ходу», **система отсутствия твердого, конкретного руководства производством.**

А. ИВАНЕНКО

Необыкновенная дружба

Это началось в дни, когда вместе с новым урожаем в колхозы Украины пришла зажиточная жизнь. Колхоз «Восход» первый на Украине собрал урожай, выполнил свои обязательства перед государством и разделил доходы между колхозниками по трудодням. Один из лучших его ударников, Давид Осипович Морозов, дед Мороз, как называли его колхозники, вместе со своей женой больше всех выработал трудодней, получил по 10 кило на трудодень. Не отставали и другие. О своих победах, о своих радостях написали восходовцы т. Сталину. В письме своем они приглашали т. Сталина приехать в колхоз на блины из муки нового урожая.

Вот в эти дни приехала в «Восход» группа режиссера Левкова (оператор А. Казаков). Нужно было показать всей стране победителей, тех, кто своими руками закладывал фундамент зажиточной жизни.

Дед Мороз наиболее ярко отражал в себе эти качества. Левков познакомился с ним, поселился напротив его избы. Вошел в семью, узнал детей, стал своим. Все это произошло быстро, с хроникерской оперативностью. За восемь дней родился киноочерк **«О деде Морозе»**.

За эти восемь дней Левков и вся группа стала **своими** не только для семьи деда Мороза, но и для всех восходовцев. Вместе с ними Левков и его группа разделили радость колхозных будней. И эта радость так увлекла Левкова, что он, почувствовав себя как бы частью колхоза «Восход», решил организовать в колхозе большой праздник в ознаменование победы. Нач. политотдела т. Комиссаров поддержал эту мысль. Поддержал Левкова и колхозный актив, и вместе с активом группа Левкова ударно организовала праздник.

Из рук старейшего колхозника, лучшего ударника деда Мороза, передал «Восход» т. Комиссарову большой хлеб в подарок т. Сталину. Колхоз давал обещание сделать всех колхозников зажиточными, а колхоз—большевистским.

Этим закончился праздник. И этим закончился второй киноочерк Левкова, снятый в «Восходе»,— **«Праздник колхозной зажиточности»**, о первом в Союзе колхозном празднике. Этот очерк Левкова родился в непосредственном его участии во всей жизни колхоза.

*

Вторично Левков встретился с дедом Морозом в Днепропетровске, на областном слете колхозников-ударников. Встреча прошла тепло, расцеловались. Очерки Левкова о «Восходе», которые он привез с собой, помогли деду Морозу рассказать слету о своем колхозе. Слет аплодисментами принял фильмы.

Дед Мороз рассказал Левкову о десятках писем, прибывающих из разных уголков Союза. В них писали: **«Привет, товарищ Мороз, Давид Осипович! Видели мы в кино вашу зажиточную жизнь. Напишите нам, как колхоз «Восход» теперь живет...**

*

Много писем от деда Мороза собралось у режиссера Левкова. Куда бы ни выезжал Левков, переписка не обрывалась. Писала вся семья, отвечал всей семье. Особенно радостным было письмо о поездке деда Мороза с делегацией колхозников к т. Сталину. А в феврале 1934 г., в предпосевной период, дед Мороз писал: **«Здравствуйте, дорогой товарищ Марк Леонтьевич. Сообщаю я вам, что мы живы и здоровы. Я, Давид Осипович, и Лидия Дмитриевна передаем вам сердечный привет.**

Хочу я вам написать о том, что наш колхоз получил автомашину и имеет теперь свой «автобус». Товарищ Сталин не отказал в нашей просьбе, наш колхоз очень доволен его подарком. Мы уже ездим на станцию не на лошадях, а на машине, и не двое суток, как раньше, а 5 часов шестьдесят верст туда и обратно.

Лошади наши стоят, отдыхают. Скоро много работы для них начнется, скоро посев. В колхозе все дела к посеву провели по-хорошему. К посеву все готовы: и инвентарь, и семена, и люди. Только весну ждем. Не отдадим своего первенства, опять будем по-ударному штурмовать, чтобы быть первыми победителями всем передовым колхозом «Восход». Надеемся быть первыми, чтобы опять повидаться с вами. Затем до свиданья, жду ответа.

Мороз Давид Осипович».

*

Когда Украинская фабрика Союзкинохроники поручила Левкову сделать очерк о передовом колхозе Украины, о большевистской весне 1934 года, он, вспомнив слова деда Мороза—«надеемся быть первыми, чтобы опять повидаться с вами»,—решил снова остановиться на «Восходе». Он связался с политотделом МТС и получил от т. Комиссарова, начальника, одобрительную телеграмму. Через два дня группа уже прибыла в районный центр. И была встречена возницей с колхозными лошадьми.

По дороге выяснилось, что их везут не в «Восход», а в колхоз «Червоний велетень». Правление этого колхоза, готовившееся завоевать районное первенство в весеннем севе, узнав в политотделе о предстоящем приезде знакомой всему району группы Левкова, решило **«перехватить»** группу и выслало с таким заданием своего возницу. Он и **«перехватил»** Левкова прямо перед носом у возницы из «Восхода».

Группа **открыла** это, остановившись на **ночевку** в политотделе Громовской МТС. Оказалось, что «Червоний велетень»—серьезный соперник «Восхода» в борьбе за первенство. И вместе с т. Комиссаровым **решили темой очерка сделать соцсоревнование между этими колхозами**. Чтобы никому не было обидно.

Так родился третий колхозный очерк Левкова **«Весну делают люди»**. И одним из этих людей был дед Мороз, не сдающий свои позиции седой бригадир, лучший друг режиссера Левкова и всей его группы.

*

Для очерка «Весну делают люди» должно было быть заснято соревнование двух бригад стариков на сверхраннем севе. Одна из бригады, 74-летний ударник Иван Шевченко, неожиданно заболел гриппом. Это совпало с плохой погодой, и снимать было нельзя. В один из вечеров собралась группа у Ивана Шевченко и помогла произвести лечебные процедуры, договорилась о том, что заснимет его после выздоровления и ушла. Утром безоблачное небо предвещало с'емочный день. Первым, кого встретила группа, выйдя из избы, был Иван Шевченко. Больной, он встал с постели для того, чтобы известить Левкова о солнце.

Его долго уговаривали снова лечь в постель, но он отказался наотрез. **«Нельзя задерживать вашу работу,—внушал он группе,—а я в работе вылечусь».**

И 74-летний Иван Шевченко не только вылечился, но и выполнил в этот день две нормы, приведя бригаду к победе.

*

Последняя встреча режиссера Левкова с дедом Морозом прошла в необычной обстановке. На этот раз не «Восход» Левкова, а коллектив Украинской фабрики кинохроники принимал у себя деда Мороза.

Деда Мороза колхоз уполномочил рассказать коллективу фабрики об итогах сева и передать ему Красное знамя от «Восхода» за помощь, и на этот раз оказанную группой Левкова колхозу во время кинос'емок.

«Ударному коллективу Украинской фабрики кинохроники от колхоза «Восход»—написано на знамени.

Принимая знамя от деда Мороза режиссер Левков. «Мы будем и в дальнейшем крепить дружбу с колхозом «Восход» и дедом Морозом, так как эта дружба помогает творчеству», — ответил т. Левков.

С большой радостью и гордостью весь коллектив фабрики принимал у себя одного из знатнейших людей Советского союза.

*

После работы над киноочерком о Н. Изотове «Большевик» с Никитой Изотовым и другими шахтерами-ударниками Горловки у Левкова установилась не менее прочная связь, чем с дедом Морозом. Левков не может быть просто наблюдателем жизни и работы передовых людей наших заводов и фабрик, с которыми его сталкивает творческая работа. Он настолько проникается делом этих людей, что становится их другом, товарищем, соратником, повышая одновременно в их глазах авторитет советской кинохроники.

К. РОСТОВСКИЙ

„АЭРОГРАД"

ОТРЫВОК ИЗ СЦЕНАРИЯ

Ндп. Да здравствует город Аэроград, который нам, большевикам, надлежит построить на берегу Великого океана.

Океан. Тайга. В тайге на поляне играет большой симфонический оркестр.

Ндп. Между Беринговым морем, где гуляют льды и эскадры наших китов. Море. Тингенейские сопки. Море. Киры.

Ндп. На Восток от сверхреки Амура.

Река Амур летом (НПЛ). Река Амур зимою. По занесенному снегом Амуру идут серебряные красноармейцы.

Огромные ряды аэропланов на снегу. Ряд летчиков. Большое орудие.

Ндп. Через амурскую границу несут чужие люди динамит. Шестеро русских. Двое нерусских.

Звериная тропа. Погружаются в тайгу эти люди.

Ндп. Внимание. Сейчас мы их убьем.

Показались они на поляне и скрылись.

Ндп. На берегу Японского моря имени Карла Маркса.

Тайга. Музыка. В тайге матросы строят деревянные дома.

Ндп. Укорачивается старый свет, и суживается Великий океан.

Летит аэроплан. Летит множество аэропланов.

Летят по морю глиссера.

Ндп. Тайфун идет из Японии.

Японское море. Ревет тайфун Приморские сопки. Шумит тайга.

Грохнулся на землю старый кедр.

С берданкой за плечами Максим Глушак стреляет из маузера по нескольким точкам.

Стреляют по Максиму.

Семеро. Шесть. Пять.

Храбрых людей.

Так стреляют враги, упорно и долго искавшие встречи.

Когда пятеро было убито, двое пустились бежать.

Бежали день и ночь. И еще день и еще ночь. Бросали ненужные ружья и тяжелую одежду. Ползли на сопки. Катились с обрывов. Падали в ручьи. Лезли через поваленные стволы умерших деревьев. Увязали в болотах. Задыхались от самурайского бешенства и ужаса.

Так гнал их Глушак.

Простились друг с другом и расползлись в разные стороны.

Ндп. Далеко виден человек в тайге, кто умеет тайгу читать.

Это Глушак. Пятьдесят лет несет по тайге ружье и улыбку.

Настигает Глушак самурая.

Еще ближе. Еще.

Совсем. Стали.

Взводит маузер Глушак.

Самурай: — Я умираю.

Глушак: — Да.

Самурай: — Дай перед смертью несколько слов.

Глушак: — Даем.

Самурай: — Ай... Я ненавижу твой спокойный тон! Будь ты проклят!

Глушак: — Чего ж вы сердитесь, дурак?

Самурай: — И весь твой край, и нация твоя. Твое спокойствие и твой веселый пот. И коллективный труд. И вся тайга — миллионы кубометров! И рыба, крабы и трепанги! И уголь! Японец я и самурай! И нефти миллионы тонн! И мед! И зверь, и хлеб, и города от моря до Байкала!

Глушак: — Не выйдет!

Самурай: — И власть, и партия, которой служишь ты. Я умираю (пауза). **Сегодня разлетелся впрах Сучан и шахты. Мой динамит...** (пауза) **Молчишь, что же ты молчишь?**

Глушак: — Что ж говорить — статистика твоя верна. В своей погибели ты расписался без ошибок... А динамит я подобрал на той неделе и закопал в тайге.

Заметался, завыл японец.

Глушак: — Ну, довольно вертеться. Будет. Спокойно!

Стреляю.

Выстрелил. ЗТМ.

Таежная река, на берегу Глушак. Ищет след. НПЛ.

Тайга. Ищет след. НПЛ.

Тайга. Пейзаж двинулся. ЗТМ.

Движется совершенно иной пейзаж. ЗТМ.

И еще один. Стал пейзаж.

Далеко побежал человек и скрылся в зимовье.

Из-за дерева выглянул Глушак. НПЛ.

Глушак перед зимовьем. Необычайно сдержан и четок.

Говорит в аппарат:

— Сейчас войдем и убьем.

В зимовье. На столике голова кокюбаря с огромными пантами.

Охотничьи принадлежности. Ружье, шкуры и т. п.

Дверь (пауза). Вылетает с треском дверь от сильного толчка.

Глушак кричит: Выходи (пауза) В черной дыре на пороге появляется Худяков, ровесник и друг Глушака. Охотник и зверовод. Одновременно крики.

Глушак: — Василь! Ты? Стой! Господи, чуть было греха на душу не принял.

Худяков: — Степан! Стой! Стой! Степан Михайлович!

Что? Ну, что, что, что, что?

Глушак: — Да, старею... Не тот глаз... Скажи, ты ничего не заметил?

Худяков: — Нет (НПЛ).

Глушак и Худяков в одном кадре.

Глушак: — Пятьдесят лет нашей дружбы прошумели в тайге, как один день. И каждый день смотрю и не насмотрюся. И все спрашиваю себя, есть ли на свете еще такая красота и такие богатства?

Нет! Такой красоты и таких богатств на свете нет. Скажи мне, друг. Ты ничего не замечал?

Худяков: — Нет (НПЛ).

Останавливается уходящий Глушак шагах в семидесяти: **— Василь Петрович!**

— Василь Петрович! Помнишь? Еще мальчиками... Я убил тогда пятого тигра и спас тебе жизнь. С тех пор гольды зовут меня тигриной смертью. Так вот, на-днях прилетает из Москвы мой сын. Он пишет, что десять тысяч километров — это уже близко.

Мы уже близко, Василь Петрович. Пробивает молодежь к океану новый путь. А на берегу, где я того тигра... помнишь?.. воздвигнется город Аэроград. Он пишет, что этот город решит и нашу жизнь, и Тихий океан. Поэтому, скажи мне еще раз, ты не замечал здесь чужого человека?

Худяков (издалека): **— Нет.**

Стоит Худяков. Слышно: **— Спасибо, друг, прощай.**

Тайга. Слышно: **— Брось хутор, Василь. Не хуторское время. Погибнешь.**

Тайга (как эхо): **— Погибнешь.**

Стоит Худяков. Уходит в зимовье.

Сел. Тяжело задумался.

Раскрывается кадр. Сидит Худяков. Возле Худякова сидит японец. ЗТМ.

Ндп. Тайфун идет из Японии.

Бурное море. ЗТМ. Бурное море. ЗТМ. Бурное море.

Староверческий попик на горе:

— С высоты Сихота-Алинского хребта, с истоков таежной речки Бикина пророчествую на Север. И Запад и на Юг. Красная звезда да погибнет от восточного ветра.

Тайга. Идут люди с ружьями.

Попик: — Вижу войну с Японией! Вижу гибель Красного дьявола! Приди, беловемелье, приди!

Толпа староверов. Старики. Женщины. Мужчины. Некоторые с ружьями. Сто человек. Двести человек. Стоит попик и в мрачном трансе ловит руками воздух. Двое староверов. В кадре крик: **— Шабанов! Шабанов! Идет! Шабанов!**

Зашевелялась толпа.

Страшно женщине смотреть на Шабанова.

Страшно другой женщине.

Лезет на камень Шабанов. Стал. Худой, изорванный, заросший, с воспаленным ртом человек.

Шабанов: — Во имя отца и сына и святого духа.

Пауза. Сейчас Шабанов будет продолжать.

Могилин: — Откуда? Где жил ты десять лет?

Шабанов: — В Манчжурии — Манджоу-Го. Оттуда вам и говорю.

Старовер Могилин: — Ну.

Шабанов: — В Хабаровске читал я «Правду» на заборе. Поплыв забор перед глазами. И толпа... Тогда ее купил за пять советских за копеек... И «Правда» выпала из моих рук. Она была о нас. Ее кричало радио. Хрипело. Мне в голову. В затылок. В грудь — «Где староверы? Куда бежали кулаки?» Перепугался конь и вихрем на дорогу. Шлагбаум падает... Смотрю. В загонах наших родичей антихристы везут на Запад. И на Запад, как класс. С детьми и стариками.

Попик: — Горе... Горе...

Пауза. **Шабанов: — Молчите? Где Никодимов? Где Петров? В земле. Где подпольные офицеры? Господи Христе! В Лесопромхозах изловили. Из промыслов колхозных, как щенков, за уши и аминь. Восстание!..** (пауза) **Молчите? Где братья Кудины? Силаев? Где Шарапов? Шарапова Анисья?**

Анисья: — Я.

Шабанов: — Вдова!

Анисья: — Спасите. Спасите!

Голоса: — Тише... Тише.

Шабанов: — Гликерия Силаева!

Силаева: — Ай!

Шабанов: — Вдова! Вдова Марфа Кудина!

Марфа кричит.

Шабанов: — Кудина Фекла!

Фекла падает.

Шабанов: — Мария Кудина!

Мария: — Вдова?.. Врешь?.. Врешь?.. Скажи, что ты врешь!

Шабанов молча бросает Марии шапку убитого мужа. Ловит шапку Мария, падает и ползает, как раненый зверь.

Шабанов — Наткнулся на тела случайно, бредя двенадцать дней в тайге.

Могилин: — А делегаты как? Самураи?

Шабанов: — Японцы? Не знаю... Вдвоем им не дойти сюда. Вожатых перебил Глушак-тигриная смерть.

Комната Глушака. Спит ребенок. На лежанке мальчик-подросток.

Сидит Глушак и китаец, друг Глушака.

Глушак: — А вот не может тигр смотреть человеку в глаза. Сколько раз, бывало, помню, заревет, прыгнет на тебя, как бес, и в двух шагах на секундочку остановится. Обязательно. Тут, конечно, его и стреляешь... Подумать только, какая сила у человека в глазу.

Внук: — Небось, страшно.

Глушак: — Не. Страшно человека. Человек храбрый стал. Так и прет.

Внук: — Боишься?

Глушак: — Да нет.

Мальчик: — Нет, боишься. Эх ты трус. А еще большой!

Глушак: — Ну ладно, ладно, спи.

Комната Шабанова.

Жена: — Приехал...

Шабанов: — Приехал. Не ехал я. Летел. И от полета конь кровь выплюнул и сдох. Тогда я побежал, как вор, минуя города, колхозы, промысла лесные... Звериною тропою три ночи полз я к морю. Колхоз. И кто? корейцы-рыболовы — наши слуги. Злоба кипит, кипит... язык сухой... воды...

Подбегает жена с кружкой. Бросает кружку Шабанов... Детский крик. Женщина зажала рот ребенку.

Шабанов: — Земля кругла и вертится. Слышь? Вертится. Бога нет! Женщины в штанах! Ляшки голые! Музыка в тайге. Таежный зверь бежит. Железные дороги. Лес рубится. Справа, слева... Все ближе, ближе. А на границах — армия. А на границах — армия, трактор в трактор. Пашут, пашут. Большевики поют! (пауза).

Шабанов (к жене): **— Убей детей.**

Жмутся дети к Шабанихе. Ужас.

Иди. У летчика Глушака родился сын в тайге.

Маленький. Немножко косоглазый. Потому, что косоглазая жена.

Летит молодой Глушак Владимир. Над тайгой. Над огромными реками. Бросает Глушака. Валится Глушак в воздушные ямы. Взлетает. Дыбом земля. Врывается Глушак в Дальневосточные облака.

Сынишка маленький, косоглазый.

Молодой отец летит над тайгой.

Сынишка в люльке.

Мать.

Поют девушки.

Говорят гости: **— Назовем его Ким.**

— Назовем его Дерсу.

— Назовем его Ван-Лин.

Глушак (с подростком на руках): **— Назовите моего внука Павлом. Партизанское наше имя.**

Девушки (поют). Песня.

Конница (поют). Песня.

Летит отец.

Спит Ким-Дерсу-Ван-Лин-Павел.

Приземлилась машина (НПЛ).

Входит летчик-отец (волчья шуба): **— Здравствуй, дорогая.**

Целует лицо жены.

Целует лицо (поют девушки).

Упал на кровать и заснул.

Глушак (к гостям): **— Тише.**

Глушак (на пороге дома): **— Тише.**

Тихо. Вечер.

БОЛЬШОЕ ПОЛОТНО

НА ЧИТКЕ СЦЕНАРИЯ В ОРГКОМИТЕТЕ ССП

Бурные и продолжительные аплодисменты, которыми аудитория приветствовала А. П. Довженко и его сценарий, сразу предопределили тон обсуждения и по существу сняли возможность полемики.

Основной поток высказываний был направлен в сторону определения творческого пути Довженко, его творческих устремлений после «Ивана».

Сценарием «Аэроград» Довженко установил новый этап своего творческого развития, дал новую мировоззренческую окраску тем основным положениям, которые были исходными во всем его творчестве.

Тов. **Виноградская** определяет основную тему работы Довженко как борьбу стремительно, бурно развивающегося нового с отмирающим, но еще индивидуально сильным прошлым. Иллюстрируя это положение примерами из «Звенигоры», «Земли» и «Ивана», т. Виноградская с этой точки зрения пересказывает только что прочитанный сценарий.

Это понимание темы, это определение вещи как большого и величавого эпического полотна, сделанного с небывалой для нашей кинематографии силой и убедительностью, оказалось и линией боя для противников сценария — тт. **Тарасова-Родионова и Крикуна.**

Тов. Тарасов-Родионов пред'явил сценарию требование натуралистических мотивировок и охвата всех проблем Дальнего Востока, требование, уже давно опороченное практикой.

Тов. **Крикун** попытался обвинить сценарий в цитатном восприятии действительности, в построении сценария на некиих литературных реминисценциях.

Но обе эти попытки были встречены репликами и возгласами бурно протестовавшей аудитории.

Об органичности языка художника и поставленных им перед собой проблем говорит т. **И. Ф. Попов.** Грандиозный охват пространства, событий и лиц кажется ему новым качеством сюжета, лишь на первый взгляд перекликающимся с сценариями, с так называемым ослабленным сюжетом.

Характеристике сценария как оборонного произведения, совершенно нового для нашего кино качества, были посвящены выступления **Всеволода Вишневского** и т. **Тарасенкова.**

Всеволод Вишневский подробно остановился также на жанровой проблеме, выдвигаемой «Аэроградом». Эпический строй сценария послужит ему лекарством против требований межотравчатого натурализма, против того жанрового единообразия, которым в последнее время страдала наш кинематография.

— Эта эпичность вещи нашла свое оправдание в мастерском даровании Довженко, — говорит т. Шнейдер. Вступительное слово т. Довженко поставило основные спорные проблемы, стоящие перед художником. Но оно не оказалось выше художественного произведения, что бывает большею частью, оно было снято произведением, в более полной и богатой форме поставившим эти проблемы. Дальний Восток взят Довженко в таких основных и выпуклых столкновениях, которые придают сценарию конкретность и ощутимость большого исторического документа нашей эпохи и создают совершенно новый уровень нашей звуковой кинематографии.

Выступавшие товарищи в разных вариантах квалифицировали сценарий как крупнейшее достижение нашей кинодраматургии. — Это вещь, — говорили они, — из которой должно выйти крупнейшее, подлинно этапное полотно. **Картина этапная, не только для Александра Довженко, но и для всей советской кинематографии.**

Н. С.

Александр Довженко

В ДОМЕ КИНО

10 апреля в Доме кино было обсуждение сценария т. Довженко «Аэроград». Обсуждение собрало большую аудиторию творческих работников.

— Я связываю эту работу Довженко вообще с моей постоянной оценкой Довженко, как художника большой внутренней честности, — говорит т. Пудовкин.

В нескольких своих высказываниях т. Пудовкин возвращается к одной мысли: найдена ли в сценарии форма, доступная и понятная? Ему кажется, что сюжетная линия обрывается после того, как убежал японец в тайгу и зритель потянулся в тайгу с желанием поймать его. Совершенно не согласен с этой оценкой т. Рошаль. Можно совершенно четко от начала до конца начертить сюжет этого произведения. В «Аэрограде», колоссальная жизнедеятельность класса. Прекрасный оркестр в тайге, замечательный косоглазый ребенок, родившийся в тайге, чукча, поющий песню на огромном пространстве, дыхание пространства, — все это совершенно замечательно в плане жизнеутверждения. В сценарий настоящая полнота человеческого чувства и положительного и отрицательного.

Тов. Мачерет высказывает опасение, не слишком ли былинны по форме образы и язык героев?

Вопрос о языке смущает и т. Соловьева, давшего в общем положительную оценку сценария.

— Прочитайте, каким языком пишут сейчас о наших героях Арктики, — отпарировал т. Довженко.

— Не нужно бояться политической насыщенности высказываний героев сценария, — сказал т. Инденбом. Они эмоционально так сильны, что в них нет ни тени навязчивости. Для меня сценарий прозвучал, как клятва большевиков на Тихом океане.

Собрание решило продолжить обсуждение сценария в более широкой арковской аудитории.

И. А.

ЯЗЫКОМ МЫСЛЕЙ*

А. ДОВЖЕНКО

До работы над сценарием «Аэроград» я строил свои произведения исключительно на украинском материале. Этот материал мне знаком и не требовал от меня специальной подготовки.

Дальний Восток был мне совершенно неизвестен, и естественно, что я прежде всего поехал туда.

Ни одна страна в мире, ни один участок не является сейчас таким важным в международном отношении, как наш Дальний Восток.

В результате целого ряда наблюдений и исследований, я пришел к необходимости делать фильму об СССР на Дальнем Востоке в аспекте большой тихоокеанской проблемы, или во всяком случае открывая хотя бы немного «дверь» в эту проблему.

Наша роль на Тихом океане, на этой огромнейшей 5-тысячно километровой границе, исключительно важна. Это роль мирового порядка.

У нас еще нет картин о Дальнем Востоке. Огромное количество граждан Советского союза понятия не имеет об этом крае. Многие не знают, что это колоссальная территория, равная, примерно, 6—7 Украинам. Многие его представляют себе какой-то холодной страной, в виде Чукотки и побережья Охотского моря. Но об'ем, многообразие этой страны, ее величайшие богатства, ее исключительные особенности климатические и природные, ее абсолютно неисчислимые экономические ресурсы, — все это звучит в каком-то далеком общем плане, часто смешиваясь с понятием о Сибири, и, во всяком случае, недостаточно дифференцировано.

Об этой исключительной стране, об этой изумительно красочной части нашей социалистической родины, которую я очень полюбил, я и хочу сделать фильму в плане поэмы, в плане большого эмоционального портрета.

Что же такое та территория, о которой я должен делать фильму? Это граница самого большого материка старого света, побережье самой большой океанской границы, границы самой большой страны — Советского союза.

Эта область величайших богатств и величайших ресурсов. Это территория будущих величайших коллизий. Это вечная, неотъемлемая часть **нашей социалистической родины, находящаяся от нас на расстоянии больше десятка тысяч километров.**

Мне нужно было «перекрыть» пространство. Отсюда возникла мысль о новой трактовке единства места.

Я пришел к заключению, что нам, работникам советского кино, и, может быть, именно нам нужно попытаться впервые в истории искусства проработать эту проблему по-новому, ибо никто больше нас не достоин ею заняться хотя бы уже потому, что, например, Германия — это понятие диференцированное, Австралия — это понятие самого меньшего материка и т. д., СССР же — это понятие колоссальной территории, огромнейшего пространства, всяких климатических и географических поясов.

Я не думаю, чтобы меня кто-нибудь упрекнул в мании пространства гигантизма. Я старался эту проблему пространства подчинить социальной направленности. Это задача не формальная, а политическая.

Я не знаю, удалось ли мне в полной мере разрешить свою задачу и удастся ли мне в с'емочной реализации это подать, но желание у меня было совершенно четкое, и кое-что я в этом плане сделал.

Нельзя забывать одного, о чем мне неоднократно приходилось беседовать с писателями, о различии кинематографии и общей драматургии, вообще о различии кинематографии и других видов искусства. Мы, работники кинематографии, отличаемся от работников прочих искусств тем, что нам приходится делать свои вещи наподобие еврейской молитвы: у древних евреев молитва писалась — от сих и до сих, и нельзя было ее перенести на другую страницу. Мы точно так же ограничены нашими 2 500 метрами.

Поэтому проблема драматургической насыщенности стоит перед нами острее, чем перед драматургами.

Никогда произведение или новая форма, новый жанр, не рождаются из ничего, подобно Венере из пены морской. Все это является результатом большой суммы пройденных путей. И наверное на наших «костях и сединах» вырастет такой художник, который превзойдет все то, что мы сделали до сих пор.

Что касается меня, то без боязни навлечь на себя недовольство или острую критику я все же сделал попытку разрешить большую проблему.

Теперь о языке.

В литературе проблема языка поставлена сейчас особенно остро и четко. Поставлена она своевременно.

Полагаю, что в литературе происходит одно печальное явление, которое мешает подлинным большевикам, даже обладающим серьезной политической грамотностью и большим политическим стажем, большой марксистской оснащенностью, делать «большую литературу», даже несмотря на талант.

Так вот часто наши писатели вместо того, чтобы быть культурными переводчиками рабочего и колхозника, для того, чтобы утвердить их в веках, как класс, вместо этого залезают в шкуру такого рабочего и косноязычат оттуда его собственным языком, да часто еще и хуже.

Причем нужно сказать, что все это идет под видом «обогащения» языка теми народными словами, от которых народ хочет избавиться всякой ценой.

Я сейчас пишу пьесу для театра. Написал пока одно действие, а всего будет три. Я делаю опыт. Главное действующее лицо у меня колхозник. Я пишу по-украински. Я взял основной народный язык и дополнил его новыми словами. Получается очень интересно. Когда-нибудь я прочту:

Писатель: — Писатель я такой-то! Читали?

Колхозник: — Читал.

Писатель: — Ну, как?

Колхозник: — Понравилось, и даже очень.

Писатель: — Как я рад.

Колхозник: — Не радуйтесь, литературный вкус мой очень не высок.

Писатель: — Бросьте бузить.

Колхозник: — Товарищ, я прошу вас говорить со мной так, чтобы стенограмму нашего разговора мог бы читать весь мир, и не только любители фольклора.

Писатель: — Позвольте, вы «живой человек». Я утверждаю вас в веках.

Колхозник: — Благодарю. Что же касается веков, мне безразлично, будут ли знать в веках, как плохо я одет, что ем и пью, ругаюсь как и какое новое слово произношу неверно. Это от старой бедности и темноты порочной. А вот как мыслю я, что делаю, чего неправильно хотел и падал, вставал и ошибался вновь и снова падал. Кто вел меня вперед и кто тащил назад, кто не любил меня большой мужскою недюбовью, чтобы я лучшим стал, вот это для веков по праву, не лично мне. Я уже суб'ект истории.

Мы во всех диспутах, во всех статьях пишем и говорим о форме и содержании. И тут же всегда произносим такой скороговоркой, без запинки, как заклинание: «Конечно, форма и содержание неотделимы друг от друга». Правильно, они неотделимы друг от друга в том случае, когда они совпадают, — а, вот когда они не совпадают, тогда форма получается отдельно, а содержание отдельно, причем в результате содержание страдает от формы.

Я хотел сделать сценарий, в котором люди говорили бы языком мыслей.

По-моему только через эту форму, посредством этого принципа можно поднять события, поднять людей, возвести факты в степень событий. Только при этом условии можно показать ясно, что всякое явление, всякая мысль, всякая форма есть не что иное, как осколок большой социальной формы. Для того чтобы за мыслью чувствовались основные позиции большой социальной формы, нужно всегда об этом помнить...

...Моя фильма о Дальнем Востоке является первой художественной фильмой о нем. Смешно думать, что товарищи не пойдут по моим следам и не перекроют меня, не создадут ряда больших полотен.

* В порядке обсуждения.

КЛЯТВА БОЛЬШЕВИКА

В ПОРЯДКЕ ОБСУЖДЕНИЯ

Никогда еще в кинематографическом художественном произведении мысли, идеи, образы художника так близко не совпадали с самыми насущными, самыми боевыми и злободневными проблемами, которыми живет многомиллионная Страна советов, как в сценарии **А. П. Довженко «Аэроград».**

Сценарий о Дальнем Востоке.

Если измерять расстояние километрами, — до Дальнего Востока их тысячи. Но если измерять расстояние днями пути, то «10 тыс. километров — это уже совсем близко», как пишет молодой летчик Глушак своему отцу из Москвы в тайгу.

Но если определять расстояние чувствами, которые соединяют или раз'единяют людей и страны, то Дальний Восток сразу окажется совсем близко — он здесь, в самом сердце страны.

Из глухой таежной окраины царской России Дальний Восток превращается в передовой, индустриальный, колхозный социалистический край — крепость социализма на Тихом океане. Половина порабощенного человечества живет на Тихом океане, и маяки советского берега океана указывают ему дорогу в будущее.

На Дальнем Востоке социализм стоит лицом к лицу с врагом, врагом злобным, коварным и упорным. Враг не скрывает своей ненависти, своей готовности к войне, и «чужие люди несут через амурскую границу на советскую сторону динамит». Но зорок глаз старого таежного охотника, верна винтовка у старого партизана, сердце пылает любовью к Советской стране у старого бойца, ставшего «молодым колхозником». Далеко виден человек в тайге тому, кто умеет тайгу читать. И старый Глушак без отдыха гонит замеченного им чужого человека, и под спокойным дулом маузера Глушака бьется в беспамятстве самурай. Звериной ненавистью дышат его последние слова. Он ненавидит нашу страну и ее неисчислимые богатства. Но больше всего он ненавидит рабочих, колхозников, сбросивших хозяев и ставших хозяевами всех этих богатств.

Напрасно укоряет начполитотдела старых героев Волочаевских и Спасских боев в том, что они богатеют и стареют. («Это смешно»). Старые партизаны сменили винтовки на мирные колхозные орудия производства. Они богатеют, они начинают жить в колхозе зажиточной жизнью, но при первой вести о «чужих людях, появившихся в тайге», — винтовки на плечо и по следам, по следам, пока враг не будет настигнут и уничтожен. Нет, напрасно укоряет их в старости начполитотдела Кузнецов. Он шутит. Они молоды, и молоды их сыновья, аэропланами покоряющие пространство, и молоды их внуки, у которых чуть раскосы глаза и сложные имена: Ким-Дерсу-Ван-Лин-Павел. В этих внуках — кровный союз старого партизана и китайца, многолетний таежный опыт и революционная молодость. И когда в конце сценария старый Глушак поднимает на вытянутых руках внука Кима-Дерсу-Ван-Лин-Павла, вся страна вместе с ним поднимает на вытянутых руках свое будущее, но вместе с ним поклянется до конца биться за Советскую страну и защищать ее Дальний Восток на Тихом океане.

По форме сценарий «Аэроград» — это героическая поэма. Все лучшее из своего арсенала принес художник в этот сценарий. И никогда еще в произведениях Довженко его своеобразная, особенная довженковская форма так удачно не совпадала с содержанием, которое она должна раскрыть и донести до многомиллионного зрителя. Но Довженко не только отобрал и использовал и закрепил лучшее из своего прошлого художественного опыта. Он продвинул его вперед и двинул по правильному пути, по пути создания формы, доступной и понятной широким массам.

У сценария **острый сюжет**, и этот сюжет накаляет отношения между людьми, подымает драматизм событий, делает их захватывающими. Почти целиком все события, столкновения в сценарии сцементированы этим сюжетом, и там, где эти сюжетные связи слабеют (эпизод с иностранным летчиком), там падает напряжение, как хорош бы ни был сам по себе этот эпизод.

Далеко шагнул Довженко вперед, вылепив образы Аэрограда. Глушак — это не собирательный Иван. Это конкретный образ старого охотника «тигриной смерти», убившего за свою жизнь 42 тигра, старого партизана, богатеющего колхозника, гордящегося своим сыном-летчиком, влюбленного в красоту и богатство своего края, которому нет равного в свете, и особенно полюбившего его теперь, когда этот край стал ближе к Москве, когда на том месте, где он убил пятого тигра и спас от смерти своего друга, заложен город Аэроград.

Верный глаз привел его по следам врага к зимовью друга. Не может быть, друг никого не видел — это стареет его глаз. Но оказывается — не глаз изменил, а изменил друг. Они встречаются в бою, как враги, лицом к лицу. «Уйдем, Степан, мне стыдно...», — говорит старый Глушак. И вдали от людского взора, в глухой тайге стоят они, бывшие друзья, а сейчас враги: «Убиваю изменника и врага трудящихся — моего друга Василия Петровича Худякова, шестидесяти лет. Будьте свидетелями моей печали».

Это, не «собирательный образ», который может оставить зрителя холодным, несмотря на всю свою философскую глубину. Это — живой образ человека, революционера, колхозника, бойца. И ни один еще образ, созданный Довженко, не достигал такой подлинной силы художественного обобщения, как образ Глушака.

Устами Глушака говорит вся страна. Чувства, мысли, устремления Глушака — это самые интимные, самые задушевные мысли, чувства, чаяния Советской страны.

Незабываем образ Ван-Лина. Он немного успевает сделать в сценарии, но в его немногих действиях и немногих словах — вся любовь китайского кули к стране, которая стала его настоящей родиной.

Разведчиком, следопытом идет Ван-Лин по следам врага. Увлеченный преследованием, он попадает к нему в руки. Он привязан к дереву: «Сейчас Ван-Лин будет кричать. Это будет последний крик Ван-Лина. Народы, вставайте! Вставайте! Вставайте! Володя, сынок мой крылатый, похорони меня в Аэрограде. Я смеюсь им в лицо».

И крутит над поляной аэроплан молодого Глушака. Старый Глушак находит растерзанного Ван-Лина. Он несет убитого Ван-Лина. Он несет его к бойцам. Он выносит его в аэроплан. Взлетает аэроплан. Летит аэроплан. Летят три аэроплана. Летит множество аэропланов. Апофеоз... мощи Советского союза. И вы вспоминаете, как в «Земле» ветви, листья, плоды целовали убитого Василия. Вечно юная природа — вот справдание смерти в земле. **Поступательное шествие революции, ее окончательная победа — вот высшее оправдание смерти Ван-Лина в «Аэрограде».** Довженко растет в своем творчестве, как пролетарский мыслитель и художник.

Герои фильмы говорят не совсем обычным языком. Язык приподнят, местами приобретает стихотворную форму. Сколько соблазна было у художника наводнить сценарий местными словечками, провинциализмами. А язык Дальнего Востока очень своеобразен. И как в ответ на прошедшую в литературе дискуссию Довженко не стал на этот путь.

Герои Довженко говорят на том же языке, на каком страна приветствовала недавно своих героев — челюскинцев и их спасителей.

В сценарии Довженко временами мелькает улыбка.

«Подняв в схватке молодой Глушак японца. Сел верхом. Японец: — Встань. Встань скорее, ты сидишь на самурае.

Глушак: — Извиняюсь (встает, поднимает японца)».

В этой улыбке чувство силы, чувство нашего превосходства, и можно пожалеть, что в сценарии она мелькает редко. Силен в сценарии образ врага. Да, это опасный враг. У него всегда наготове «непослушные микадо — офицеры». Он целует крест перед кучкой старообрядцев, пытаясь поднять их на восстание. Он несет динамит, чтобы взорвать Сучанские копи. И быть может, в обрисовке врага художник немного увлекся и преувеличил роль и значение небольшой кучки старообрядцев, обломков раздавленного кулачества.

Сценарий «Аэроград» — **подлинно оборонный сценарий**, хотя он локально и не показывает Красной армии. Зато он показывает боевой тыл, который будет играть такую огромную роль в будущей войне. Он показывает тот неисчерпаемый источник боевой преданности и любви стаместидесяти миллионного народа к своей социалистической стране, в которой будет черпать армия доблесть, отвагу и решимость для победы над врагом.

Напрасно вы будете искать Аэроград на карте. Его нет даже на карте второй пятилетки. Тигры пока еще свободно гуляют по тому месту, которое нашел художник для Аэрограда. Но вы забываете об этом, когда читаете сценарий. **Аэроград — это образное выражение социалистического переустройства, которым охвачен Дальний Восток.** С любовью ждет рождения города Глушак, и далекий чукча на веселых лыжах бежит учиться в Аэроград. Он причмокивает. Но города еще нет.

«Значит города еще нет? Я понимаю. Делать надо».

Л. ИНДЕНБОМ

ЧАСУ ЛИШИЛОСЬ МАЛО, ТРЕБА ПОЧАТИ ДІЕВУ БОРОТЬБУ ПРОТИ ПРОРИВУ!

ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКАЯ РАБОТА

Трудно назвать другое производство, которое было бы так насыщено физико-химическими проблемами, как современное кино. Электротехника, акустика, оптика, механическая вакуумная и усилительная техника, фотохимическая — вот неполный перечень областей знания, с которыми приходится иметь дело технику кино. Поэтому период реконструкции в кино, который характеризовался приходом звука, потребовал не только нового оборудования, но и новых людей и новых методов работы.

Организация в 1930 г. на Киевской кинофабрике Научно-исследовательской лаборатории преследовала цель помочь производству в владении новой техникой. Это было тем более необходимо вследствие отдаленности Киевской кинофабрики от исследовательских институтов Москвы и Ленинграда.

На первом этапе своей работы лаборатория занялась рационализацией процесса записи звука.

Вследствие сложности процесса производства вопрос контроля является весьма важным для высококачественной продукции. Попутно необходимо было установить стандарты для ряда этапов производства и изготовить необходимые шаблоны.

Следующим этапом работы лаборатории была разработка новых методов работы, обеспечивающих повышение качества звукозаписи.

К наиболее известным работам относится разработка записи осциллографом с сухим демпфированием и кольчугалюминиевой нитью. Этот осциллограф дал возможность записывать частоты от 80 до 7000 периодов в секунду. Попутно была разработана технология изготовления кольчугалюминиевой нити, которой лаборатория сейчас снабжает фабрики нашего Союза.

Далее был разработан и переведен в эксплоатацию ряд вспомогательных аппаратов, необходимых для производства: звуковые генераторы разных конструкций для контроля натяжки нити (некоторые исключительно компактные), индикаторы громкости записываемого звука, микшерские аппараты для смешивания звуков с нескольких микрофонов и адаптеров, усилитель на переменном токе и другие аппараты.

Для того чтобы ликвидировать отставание от мировой техники в области звукозаписывающей аппаратуры, был спроектирован и построен новый звукозаписывающий аппарат Н-3, в котором собран опыт, полученный в результате наших работ, и ряд новых принципов в конструкции.

Тематика работ лаборатории, направленная в область звукозаписи, расширена сейчас рядом проблем по вопросам проекции. Совершенно немыслимо такое положение, когда мы не имеем возможности услышать то, что нами записано, а это именно и имеет место сейчас, так как звуковоспроизводящие аппараты значительно отстают по качеству от звукозаписывающих.

В проблемно-тематическом плане лаборатории на 1934 г. имеются следующие темы: постройка новой модели звукозаписывающего аппарата Н-4; новая система автоматической бесшумной записи, вспомогательная аппаратура для звукозаписи — усовершенствованный микшер, измеритель громкости, перезаписывающий аппарат, контрольная аппаратура для звуковой проекции, новый звуковой блок, трюк-машина и ряд других проблем.

Работа научно-исследовательской лаборатории на производстве при всех трудностях имеет, однако, и ряд громадных достоинств, так как дает тот необходимый контакт с практикой и коллективным опытом работников производства, который обеспечивает актуальность тем, постоянный общественный контроль и высокую эффективность работы.

Инж. И. НИКИТИН

Научно-исследовательская лаборатория ККФ

ЗАБЫТЫЙ СЕКТОР

Сектор спецсъемок организован всего лишь месяц назад на базе микро- и макросъемочных кабинетов. Сектору приданы: мультцех, лаборатория транспортной съемки и лаборатория комбинированной съемки («Шюффтан», макетная съемка и т. д.).

Задача сектора — освоение и внедрение в производство сложных способов съемки. К проработке этих вопросов привлечены операторы и работники научно-исследовательских институтов. Разработку «транспаранта» сектор намерен закончить в ближайшие 1½ — 2 месяца.

Работа сектора заслуживает всяческой поддержки. Но кроме теоретической работы, сектор сейчас ничего не делает, потому что ничего не делает фабрика.

Еще хуже то, что сектор не знает, когда же сможет он развернуть практическую работу.

На фабрике есть дорогой, прекрасно оборудованный сложный микросъемочный аппарат. Таких аппаратов всего несколько в Союзе. И этот аппарат **больше года** стоит неиспользованным. Иначе как вопиющей бесхозяйственностью этого объяснить нельзя. В 1933 г. были намечены к производству три темы, включающие микросъемку. Но их постепенно, одну за другой сняли с плана. Аппарат простоял. В 1934 г. было намечено сделать две части, построенные на микросъемке, но Союзтехфильм не дал фабрике этой темы. Только теперь, после более чем годового простоя аппарата «додумались» снять с плана одну фильму и заменить ее темой, включающей микросъемку. Заказ на эту тему фабрика возьмет сама. С трестом Союзтехфильм этот вопрос уже согласован.

Мультцех в 1933 г. был загружен. Судя по об'ему плана учебно-технических фильм, он будет загружен в 1934 году. Но почти весь I квартал мультцех **простоял**. Длительное нечегоделание в начале года несомненно вызовет излишнюю перегрузку в дальнейшем.

Ближайшие перспективы работы сектора фабрике неясны. Неизвестно, когда пойдут в производство фильмы, для которых нужна мультипликация. Пока же руководство сектора не может планировать своей работы — у него нет исходных данных. Думали поставить в этом году первую на фабрике художественную фильму «Мурзилка в стратосфере», но ее сценарий еще находится на утверждении в тресте.

В забытом секторе — скучно. Ни руководство фабрики, ни руководство сектора, ни трест Украинфильм не подумали о привлечении заказов на мульти- и микросъемки со стороны, от других киноорганизаций.

Очевидно, простаивать в течение целого квартала для Киевской фабрики — «дело» привычное.

Н. БОЙКО

КВАРТАЛ простоя

Положение с учебно-техническими фильмами на Киевской кинофабрике, как две капли воды, похоже на положение с художественными.

Вместо сценариев отдел располагает только предположениями и наметками, которые подвергались не раз капитальным переработкам и изменениям.

Производственный план по учебно-техническим фильмам в 1933 г. не был выполнен. Весь I квартал 1934 г. фактически был **кварталом простоя.**

Случилось это потому, что ни одна из переходящих на 1934 г. фильм не была в 1933 г. в производстве. Больше того, они не запущены в производство и в I квартале 1934 года. Причина — отсутствие утвержденных сценариев.

Не изменилось положение и сейчас. Ни одна тема не обеспечена сценариями, кроме переходящей фильмы «За соц. урожай бурака», начатой съемками еще в апреле 1933 года. Задержалась она потому, что в прошлом году, к несчастью фабрики, не было об'ектов съемки — полевых вредителей, а съемку уборки бурака задержала погода. Но нет худа без добра! Если бы не задерживалась эта фильма, фабрике не над чем было бы работать сейчас.

Весь план 1934 г. (11 единиц) сектору техфильм предстоит реализовать в оставшиеся девять месяцев. После трех месяцев простоя нужно сейчас развернуть интенсивную работу. Но у сектора техфильмы нет сценариев. Это значит, что в последние месяцы года скопится одновременно несколько фильм, которые будут мешать друг другу, вызовут новые производственные неполадки.

Уже сейчас фабрика была вынуждена отказаться от четырех тем, в которых был большой процент мультипликации, так как мультцех с этим не справился бы. **А почти весь I квартал мультцех простоял.**

Положение с реализацией плана 1934 г. сейчас таково:

Сценарий «Вальцовщик» (реж. Долина) только что утвержден и на днях поступит в производство. Готов и находится на утверждении сценарий «Машинист шахтного компрессора» (реж. Швачко).

Остальные сценарии — еще в работе. Реж. Печорин на-днях выезжает на место и приступит к работе над сценарием «Сыроделие». Реж. Федоровский получил указания по сценарию «Аккумуляторный электровоз» и с 25 апреля начнет над ним работать. Два сценария по темам Наркомтяжпрома делаются в Москве и когда будут готовы — неизвестно. Вместо снятых с плана из-за большого процента мультипликации четырех фильм, ведутся переговоры и, как уверяет фабрика, скоро будут заключены договора с украинскими организациями на четыре новых темы.

И это все. Один утвержденный сценарий, один посланный на утверждение. Итого два. Остальные — либо в процессе работы, либо над ними «скоро начнут» работать, либо «ведутся переговоры». Пока все они будут закончены, на выполнение всего годового плана останется значительно меньше чем девять месяцев.

Производственные затруднения, спешка, ломка планов и смет, снижение качества фильм — при такой «работе» можно считать почти неизбежными.

Работники отдела и руководство фабрики склонны об'яснять такое положение вещей **исключительно** неналаженностью взаимоотношений с трестом Союзтехфильм, плохой работой последнего, разногласиями в оценке сценариев и отсюда — задержками с их переделкой и согласованием.

Союзтехфильм — не идеальная организация и, возможно, что нечеткая его работа увеличивает затруднения Киевской кинофабрики. Но это отнюдь не значит, что все неполадки можно сваливать на Союзтехфильм. Сумел же отдел исключить из плана четыре темы и самостоятельно получить вместо них новые. Разве обязательно нужно было делать это во II квартале, целком упустив первый? И откуда следует, что искать выходов из положения можно только тогда, когда уж действительно надвигается катастрофа?

Не правильнее ли строить всю текущую повседневную работу на основе большевистской борьбы за план, за четкое и оперативное руководство?

МАРК БУЛЬКИН

АППАРАТУРА ЕСТЬ — ФИЛЬМ НЕТ

Несмотря на отсутствие квалифицированных людей и средств, экспериментальная лаборатория Киевской кинофабрики под руководством инж. Никитина сумела сконструировать и построить ценное оборудование и аппаратуру.

Здесь впервые был применен в звукозаписывающей аппаратуре вместо масляного воздушный осциллограф. Бронзовая нить была заменена нитью из кольчугалюминия. Это позволило довести частоту с 4.500 в аппарате Шорина до 8.000. На этой системе работают теперь многие операторы Ленинграда. В Москве по этому способу снималась «Петербургская ночь».

Сконструированный лабораторией по этому же принципу звукозаписывающий аппарат Н-3, показавший высокие эксплоатационные качества, вытеснил с фабрики все другие системы. Сейчас делается и к 1 мая будет готов аппарат Н-4 более усовершенствованный.

Лабораторией впервые в Союзе изготовлен портативный синхронный мотор для звукоаппарата. Портативные звукогенераторы лаборатория сделала не только для фабрики, но и для Харькова, Ленинграда, для Межрабпомфильм. Сделаны также микшерский аппарат для смешивания звука, ритмограф для контроля синхронности и т. д.

Сейчас в плане работы лаборатории стоят такие темы: разработка системы бесшумной записи, скоростного микрофона, обладающего направленностью радиуса действия, автомобильной звукопередвижки, индикатора громкости, звуконепроницаемой камеры и т. д.

Ведется серьезная работа и по созданию контрольной аппаратуры для **проекционных аппаратов** и усовершенствованного **звукового блока.**

Однако вся эта большая и ценная работа по техническому вооружению фабрики упирается в отсутствие средств. Только в этом году лаборатория впервые получила от треста 80 тыс. рублей. Но и эту недостаточную сумму еще хотят сильно урезать, так как основные вложения идут по линии Одесского физического института. Кроме того тяжелым грузом ложатся на лабораторию накладные расходы простаивающей фактически фабрики.

Лаборатория под руководством инж. Никитина делает большое и полезное дело. Когда фабрика приступит к съемочной работе, она будет обеспечена аппаратурой и приборами, позволяющими повысить качество звукосъемочной работы.

А для этого нужно уделить больше повседневного внимания и заботы экспериментальной лаборатории.

С. БЕЛКИН

ВОЕННО-УЧЕБНЫЕ ФИЛЬМЫ

Вместо 8 единиц военно-учебных фильм фабрикой в 1933 г. сделано 5 (темы №№ 12, 7, 22, 30 и 57). Три темы (№№ 13, 17 и 53) перешли на 1934 г. Стоимость их при лимите в 303 тыс. руб. выразилась в 308 тыс. руб. Однако, если снять отсюда около 30 тыс. руб. общефабричных накладных расходов, то фактическая стоимость будет равна 275 тыс. руб., т. е. **ниже плана.**

Несмотря на то, что с 1933 г. перешло три темы, весь I квартал 1934 г. **был фактически кварталом простоя.** Велась работа только по теме № 13 (1,1 единицы), где осталось снять мультипликат, очень сложный и ответственный. Его снимали несколько раз, переделывали, переснимали и не сняли до сих пор.

Тема № 17 (5 единиц) запущена в производство только в марте, так как лишь в феврале были предоставлены об'екты съемок. Тема № 53 (2,5 единицы) запущена тоже в марте, так как ждала бесснежной натуры. Обе эти фильмы сейчас идут с перевыполнением плана и будут готовы в декабре.

На 1934 г. получена только 1 дополнительная тема (1 единица). Сценарий для нее еще не готов.

Эти 9,6 единиц и определяют план 1934 года.

Я. С.

ОТ РЕДАКЦИИ

По техническим причинам отчет о дискуссии «Проблема кинематографизации классиков» не вошел в этот номер и будет напечатан в следующем.

ХРОМАЯ ИСТОРИЯ

Ф. Шипулинский. „История кино", том I „История кино на Западе". ГИХЛ, 1933

КНИГА Ф. Шипулинского является первым трудом по истории кинематографии на русском языке и одним из немногих в мировой литературе, весьма небогатой работами на эту тему, в сколько-нибудь обобщенном виде.

Но эта книга отличается в своих основных установках большой стадиальностью. Явления в ней рассматриваются не в их движении, а лишь как отдельные моменты, никак между собой не связанные. В поле зрения исследователя находятся не линии творчества буржуазных художников, а отдельные эпизоды и анекдоты их биографий.

Так, о Гриффитсе говорится, что он родился в штате Кентукки, и выясняется, какое этот штат занял место в борьбе промышленного Севера с аграрным Югом (стр. 7). Но связи с творчеством Гриффитса нет.

В каждой главе дается обрисовка реальной действительности и параллельно к ней художественные образы. Тов. Шипулинский при этом ограничится только об одном: доказать, что данный художник или школа буржуазны. Но ведь это и у него достаточно хорошо известно. Он рассматривает буржуазное киноискусство как единый комплекс, маскирующий ту классовую борьбу, которая происходит внутри буржуазной кинематографии, но обходит молчанием такой факт, как радикализм левофлангового американского кино, как мелкобуржуазный реализм, возрождающийся в период Инса и т. д. Он приводит только Чаплина, а в европейском кино — лишь поверхностно говорит о французском «Авангарде» и еще отводит страницы «левому» германскому кино, ставя знак равенства между такими художниками, как Пабст и Лампрехт.

*

Источниками для Шипулинского служила книга Ramsay «Million and one Night», которой он пользуется слишком широко без проверки и критики, и преимущественно русские дореволюционные журналы и сообщения в советской кинопрессе.

Поэтому, очевидно, в книге не упоминается о «реформистском движении» в германском довоенном кинематографе, сыгравшем в его развитии огромную роль, о постановках Макса Ингардта («Сумурун», «Остров блаженных»), о немецкой звуковой «авторской фильме», привлекшей в довоенное кино целый ряд видных писателей.

Знакомство с иностранными источниками и более добросовестное отношение к материалу избавило бы Шипулинского от утверждений, что «Пакиры» Фритца Ланга сделана по тематике ужаса», в то время как эта инсценировка оперетты «Мадам Беттерфляй», появившаяся на 2 года раньше, чем указано в книге. Что Асту Нильсон переманили в США, что Марлен Дитрих до «Голубого ангела» играла третьестепенные роли (ее роли в «Целуйте вашу руку, мадам», «Женщина, по которой тоскуют», и др. были главными), что Аннинг у Мурнау играл Фауста, а не Мефистофеля. «Чудеса лыж» и «Белый стадион» одна фильма режиссера Арнольда Фанка (а не Франка, как его называет Шипулинский), а не два разных, что реж. Эйхберг (который называется Эйхгорн) поставил «Охрат и лохмотья» (в действительности поставленные Рихардом Освальдом), что «Нана» Ренуара выпущена в 1924 г. (а не в 1926), что Вернер Краус в фильме «Иорк» снимался в гриме, изображающем одновременно двух генералов (?), тогда как он здесь как раз снимался вообще без грима.

Можно сказать, что это мелочи, но они характеризуют отношение **автора к работе и недостаточно серьезную проверку материала, а порой и незнание его.**

Фактически разговор о кино начинается в последней части раздела «Детские годы кинематографа», с главы «Первые сюжеты и жанры» (стр. 65). Сюда входят первоначальная хроника, детские, порнографические, религиозные фильмы, виодовки, феерии. **Получить представление о развитии первых жанров никак нельзя. Каждая главка рассматривает отдельную разновидность фильм, вне их взаимной связи.**

Преувеличенно расценивая отдельные факты, Шипулинский упускает более серьезные явления, оказывавшие решительное влияние на развитие кино.

Например, на стр. 80 он об'ясняет невозможность для французского кинопроизводства проникнуть в США тем, что там контратипировались все фильмы до того, как их успевали привезти из Франции для продажи. Контратипирование, действительно, необычайно процветало в Америке, но это все не могло в корне подорвать французскую торговлю. Не правильней ли было бы об'яснить этот факт жесткими запретительными таможенными законами 1897 г., изданными США для борьбы с завоевательными тенденциями европейского капитала, заинтересованного в обращении Америки в сырьевую базу и рынок сбыта европейской промышленности.

Серьезные возражения вызывает раздел «Довоенная кинематография в Европе».

Говоря о зарождении исторической костюмной драмы, Шипулинский заявляет: «Историческая драма была привлекательна для обывателя, не видящего ничего радостного в современной жизни». Уход в историю художника, при наличии соответствующих обстоятельств, можно об'яснить, как желание уйти от современности. Но выводить из этого закон зарождения киножанра методологически наивно.

Раздел «Рождение кино» посвящен американской кинематографии.

Оставляя в стороне вопрос о ценности сомнительных анекдотов, приведенных из книги Ramsay о биографии Эдвига Портера, надо отметить факт явного преувеличения Шипулинским значения работ этого режиссера, в частности, «Большого ограбления поезда», тогда как творчество Гриффитса обрисовано Шипулинским совершенно неудовлетворительно. Он рассказывает о первых фильмах, отвлекается в сторону технического новаторства режиссера, перескакивает на актеров и, за вычетом попутных упоминаний о фильмах последующих годов, в связи с Лилиан Гиш, останавливается на 1912 г. затем через главу он возвращается к Гриффитсу, рассказывает о «Рождении нации». Дальше он упоминает о нем вскользь, неправильно излагает «Сердца мира» и говорит по фразе о фильмах «Разве жизнь не чудесна», «Печаль сатаны».

Шипулинский проглядывает эволюцию творчества Гриффитса и на основании «Рождения нации» зачисляет режиссера **в фашисты.** Чем же об'яснить, в таком случае, выступление Гриффитса с изобличением хищнической эксплоатации труда капиталом в «Нетерпимости», против империалистической войны в «Сердцах мира»? Об этом Шипулинский умалчивает. Он веско об'являет, что «Гриффитс — «идеолог сложившейся и крепнущей буржуазии...» — предпочитает мещанские мелодрамы».

Недооценивая Гриффитса, Шипулинский зато переоценивает Томаса Инса, впрочем, тоже оставшегося непонятым. Первой заслугой Инса в кинематографии оказывается анекдотическая история об осаде полицией ателье Инса, защитившегося пушкой от исполнения судебного решения (стр. 153). Затем Инс «заставляет кинематографию поуметь» при посредстве насажденного им жанра ковбойской мелодрамы. Заслуги Инса в развитии кино несомненны, но они лежат совсем в другом: в познании **драматургического качества своих картин, в работе над сценарием, в умелом использовании натуры, в создании натуралистической актерской школы.**

Интересное «открытие» делает Шипулинский в исследовании психологического камерного жанра американского кино. Оказывается, эти фильмы ставились со специальной задачей «для перевоспитания (какого!) американского Запада, с его разоряющимися фермерами пришлыми рабочими, пионерами, продолжающими жить в прежних условиях, переживать прежние потрясения» (стр. 169).

Зарождение «фермерской драмы» Шипулинский выводит из кризиса 1920 г. (стр. 174). А как же быть с Инсом, о котором на несколько страниц раньше он говорил, как о создателе «фермерской драмы» (стр. 153)? А если этот жанр был порожден указанным кризисом, то почему он «сохранился надолго»? Этого он об'яснить не может.

Характеристику периода (какого — не совсем понятно) Шипулинский заканчивает указанием на увод фильмами зрителя из настоящего в прошлое и ссылается на примеры: «Нетерпимость», «Бен-Гур», «Робин-Гуд», «Десять заповедей», «Царь царей». Замечательный результат получится, если к этим фильмам приставить даты их появления: «Нетерпимость» — 1916 г., «Робин-Гуд» — 1922 г., «10 заповедей» — 1924 г., «Бен-Гур» и «Старые латники» — 1926 г., «Царь царей» — 1927 г. Не говоря уже о совершенно несуществующем смешении флангов, группировок, направлений в одну кучу, характеризуемый период охватывает империалистическую войну, относительную стабилизацию и поступь к всеобщему кризису.

Ознакомление с американским кино Шипулинский заканчивает Чарли Чаплином. На стр. 180 сообщается, что Чаплин «не столько актер, сколько режиссер», а на стр. 183, что в «Чаплине-режиссере сильнее всего не режиссер, как таковой, а прежде всего сценарист». Что же, спрашивается, сильнее всего в Чаплине? «Парижанку» Шипулинский сравнивает с «Турксибом» (?), и говорит о влиянии советских фильм на «Парижанку» (стр. 186) Да будет дозволено заметить, что «Парижанка» появилась в 1923 г., когда о советском кино в США еще не имели ни малейшего представления, да представить-то еще было нечего.

Переходим к «Кино побежденной Германии». Об'ясняя бурное развитие кино в послевоенной Германии Шипулинский упускает такой фактор, как Версальский договор, вынудивший уход германского капитала из целого ряда отраслей хозяйства и оставивший свободной от давления киноиндустрию.

Влияние американского кино, из германское, он усматривает в «Индийской гробнице», «Докторе Мабузо», «Лукреции Борджии» — характерных фильмах периода инфляции и доминирования экспрессионизма. Сюда же он присоединяет совершенно отличные «Сиаргду Набурен», «Женщину с миллиардами» и «Человека без имени».

Упорно не понимает Шипулинский сущности «Шюфтановского метода», который он дважды (стр. 164 и 205) об'ясняет рисованием на стекле.

Но шедевра «классового анализа» он достигает в раз'яснении мистико-экспрессионистской фильмы «Голем». Голем, извольте видеть, оказывается олицетворяет пролетариат, волшебную магическую пентаграмму он ассоциирует с красноармейской пятиконечной звездой, возлюбленная, которую ему поручают стеречь (кстати, это не возлюбленная, а дочь), символизирует власть. Когда у Голема вынимают из груди магическую пентаграмму, он падает безжизненным колосом. Это, стало-быть, символизирует лишение пролетариата его революционности!!... С таким же успехом можно об'яснить воздушную гимнастику в «Варьете» перебрасыванием власти из рук социал-соглашателей в руки фашистов, чемоданы в «Последнем человеке» налоговым бременем, накладываемым на трудящихся.

Не менее эффектно заявление, что **«изобретенный американским фашистом Гриффитсом прием мягкого фокуса (который, как сказано на стр. 132, привился благодаря «склонности мелкой буржуазии вуалировать действительность»), вуалирующего реальность, становится для оператора УФА законом, за нарушение которого... им грозит увольнение и безработица, как за политическое преступление против хозяев».**

В предисловии т. Бляхин указывает, что книга Шипулинского — большой очерк газетного типа. Действительно, «История кино» находится на уровне наспех сработанной из вырезок газетной статьи, не претендующей на научную точность и исследование, легко путающей незнакомые факты. Назвать это историей — смелость, еще не виданная в исторической науке. Если сравнить работу Шипулинского с работой Лихачева «История кино в России» (названную автором «Материалами к истории»), то последняя выигрывает благодаря действительно большому материалу, собранному добросовестно и со знанием дела. «Научный» же вес книги Шипулинского в смысле обобщений сводится преимущественно к фразеологии, ничем и никак не обоснованной.

Э. АРНОЛЬДИ

★

От редакции. Работа т. Шипулинского является первой попыткой создания истории кино. Все ошибки книги как методологического, так и фактического порядка, требуют серьезной и внимательной критики. Рецензия т. Арнольди, с которой редакция в основном согласна, является началом обсуждения книги т. Шипулинского.

Ответственный редактор М. Д. КОРОЛЬ

Издатель — Журнально-газетное об'единение.
РЕДАКЦИЯ: Москва, М. Гнездниковский, 7. тел. 1-91-45.

ИЗДАТЕЛЬСТВО: Москва, Страстной бульвар. 11, тел. 4-68-18 и 5-51-69.

Подписная цена: 12 мес.—12 руб., 6 мес. — 6 руб., 3 мес. — 3 руб. Подписка принимается только с текущего месяца Жургазоб'единением (Москва, 6, Страстной бульвар, 11) и повсеместно почтой и отделениями Союзпечати.

УДАРНИК у Камер. моста. тел. В-1-76-55. Трам.: 3. 10. 11. 18. 24. 25. 26. Автобусы: 10 23. 24. Нач. сеанс. 3.15 ● Карт. иллюстр. оркестр.

ЦЕНТРАЛЬНЫЙ Пушкинская площ. тел. 3-90-48. Начало с 12 час. дня. Вечером концерт ДЖАЗ-АНСАМБЛЬ п/у КНУПЕВИЦКОГО (новая программа).

УРАН Сретенка. 19. тел. 3-27-30. Нач. с 11 ч. утра. Карт. иллюстрирует симф. оркестр п/у КОВАЛЬСКОГО.

ВОСТОККИНО пл. Свердлова. 3. Тел. 5-54-55. Театр открыт с 11 ч. дня. Карт. иллюстр. симф. орк п/у ПЛОТНИКОВА. С 7 ч. в. в фойе театра концертн. выступл. арт. московских театров.

ТАГАНСКИЙ Н.-Таганская площ., тел. Ж-1-39-60 Нач. с 4.30. В фойе оркестр под упр. ДЬЯЧЕНКО. В программе звук. фильм производ. Союзкинохроники. При театре фотоателье.

СЕГОДНЯ и ЕЖЕДНЕВНО
Лучшая комедия сезона производства Ленфильм

ЛЮБЛЮ ЛИ ТЕБЯ?

СЦЕНАРИСТ-РЕЖИССЕР СЕРГЕЙ ГЕРАСИМОВ
УЧАСТВУЮТ: заслуж. арт. республ. РОСТОВЦЕВ, артисты: Т. МАКАРОВА, Н. ШАТЕРНИКОВА, В. ДЕЙНЕКО, В. МАРЬЕВ, К. НАЗАРЕНКО, О. ЖАКОВ и др.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ Арбатская пл., тел. 1-67-95. Нач. с 11.30 час. дня. В фойе симфоническ. оркестр п/у А. А. ГРАН. На веч. сеансе выступл. арт. Жарова и Новодержина. Открыт спец. звук. зал. кинохроники.

ФОРУМ Сад.-Сухаревск. тел. 5-72-20. Нач. сеанс с 12 ч. дня. Ежедневно в фойе днем ДЖАЗ под упр. Н. Н. СОБОЛЕВА. Веч. концерты оркестра п/у. Л. М. КУНИНА.

АРС ул. Горького. 61 тел. 5-43-47. В фойе оркестр п/у. А. Л. КОРЭ.

УНИОН ул. Герцена. 23. тел 1-52-44. Нач. с 12 час. дня. В фойе симфонический оркестр под управлением А. А. ЧУВАСОВА.

Ц. Д. К. А. пл. Коммуны, 2 (б. Екатерининск.). Тел. 87-12, 1-69-85, доб. 5. Театр открыт с 3 час. дня. В фойе с 6 час. веч. орк.-ДЖАЗ, п/у. ЛЯХОВСКОГО.

Сегодня и ежедневно большой художественный звуковой фильм производ. Ленинградского кинокомбината Ленфильм

ГРОЗА ПО ОСТРОВСКОМУ

Сегодня и ежедневно художественный фильм

ДЖОУ

режиссер А. ЛИТВИНОВ оператор А. СОЛОДКОВ В роли Джоу артист китайского театра Джан-Фун-тын.

Уполн. Главлита В—78833.

Типография газеты «За индустриализацию», Москва, Цветной бульвар, 30.